arta

UNIUNEA
ARTISTILOR
PLASTICI
din
ROMANIA

Coperta: Rudolf Bone, Die, aluminium, 2010. Courtesy Plan B Gallery, Berlin

arta dosar 2010

UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI din ROMANIA

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiştilor Plastici din România (UAP) / Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP)

Director / Director: Petru Lucaci, preşedinte UAP
Redactor-şef / Editor-in-chief: Magda Cârneci

Producţie / Production: igloomedia

igloomedia

Graphic design: Corina Duma
Secretar general de redacţie/Editor: Andreea Amzoiu
DTP/Image processing: Cristian David
www.igloo.ro

Colaboratori / Collaborators
Judit Angel, Luminiţa Batali, Mădălina Braşoveanu, Irina Cios, Dan Mircea Cipariu, Crina Cranta, Liviana Dan, Suzana Dan, Cătălin Davidescu, Ana Maria Dragnea, Ruxandra Demetrescu, Andreea Drăghincescu, Simona Dumitriu, Galeria de artă contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, Daria Ghiu, Laura Grünberg, Erwin Kessler, Ion Bogdan Lefter, Anca Mihuleţ, Aurelia Mocanu, Cosmin Năsui, Olivia Niţiş, Ramona Novicov, Adriana Oprea, Ileana Pintilie, Romelo Pervolovici, Mihai Plămădeală, Lucia Popa, Dan Popescu, Magda Predescu, Cristiana Radu, Magda Radu, Cristiana Popescu Rusu, Oana Tănase, Alexandra Titu, Simona Vilău, Felix Vogel, Raluca Voinea.

Mulţumiri / Special thanks
Ruxandra Balaci, Mihai Oroveanu, Muzeul Naţional Brukenthal, Centrul cultural Palatele Brâncoveneşti Mogoşoaia, Mihai Pop - Galeria Plan B.

Credite fotografice / Photo Credits
Apollonia, Matei Bejenaru, Zolt Berszan, Davide Bertocchi, Rudolf Bone, Bogdan Andrei Bordeianu, Irina Botea, Bucharest Biennale, Irina Broboană, Alina Buga, Mircea Cantor & Dvir Gallery, Centrul Georges Pompidou, Francisc Chiuariu, Dan Mircea Cipariu, Ciprian Ciuclea, CIV, Mihail Coşuleţu, Romana Cucu Mateiaş, Călin Dan, Liviana Dan, Suzana Dan, Anca Diaconu, Daniel Djamo, Simona Dumitriu, EXPIFF, Andrei Fărcăşanu, Regina Jose Galindo, Cristina Garabeţanu, Daria Ghiu, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Galeria H'ART, Răzvan Ion, Iosif Kiraly, Petru Lucaci, Bogdan Mateiaş, Fundaţia culturală META, Wanda Mihuleac, Valeriu Mladin, Cosmin Moldovan, Aurelien Mole, MNAC, Anca Mureşan, Cosmin Năsui, Olivia Niţiş, Alexandru Olănescu, Miklos Onucsan, Marina Oprea, Chistian Paraschiv, Plan B, Dan Perjovschi, Romelo Pervolovici, Ileana Pintilie, Cristian Răduţă, Cristina Popescu Russu, Marilena Preda-Sânc, Bogdan Raţă, Cristian Răduţă, Mircea Stănescu, Dumitru şerban, Samon Takahashi, Alexandra Titu, Roman Tolici, Dragoş Trăistaru, Mihai Ţopescu, UAPR, George Vasilache, VECTOR, Simona Vilău, Aurel Vlad, Raluca Voinea, Mihai Zgondoiu.

Opiniile exprimate în articole aparţin în exclusivitate autorilor. The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiştilor Plastici din România

Adresa / Address: Uniunea Artiştilor Plastici din România, Str. Băiculeşti 29, Sector 1, Bucureşti
www.uap.ro; office@uappr.ro

Distribuţie / Distribution: FAB Group Associates

ISSN: 0004-3354

Revistă finanţată de Guvernul României prin Ministerul Culturii şi Patrimoniului Naţional / Magazine financed by the Government of Romania through the Ministry of Culture and National Patrimony.

ARTA rediviva!

text de **PETRU LUCACI**

Iată un gest cultural aşteptat de multă vreme: după aproape 10 ani de tăcere, revista ARTA resuscită din propria cenuşă. Această publicaţie emblematică pentru breasla plasticienilor, înfiinţată în 1954, în plin comunism, care reuşise să navigheze cu o viteză de croazieră constantă până la finele lui 1989, s-a adaptat din mers vremurilor tulburi de tranziţie ale anilor '90, supravieţuind până în 1993, apoi a mai avut un moment de resuscitare între 2000 şi 2001, pentru a sucomba din nou aprigei perioade capitaliste a anilor 2000.

Pentru toţi plasticienii români ai ultimelor decenii, revista ARTA a constituit un far, un reper, în care cei mai mulţi dintre noi ne-am recunoscut. Revista s-a constituit într-un depozitar de fapte, întâmplări şi realizări ale artiştilor români, un mijloc de comunicare necesar rezistenţei culturale. Noua serie a revistei, pe care o inaugurăm acum, îşi propune să redevină un asemenea reper înalt, profesionist, emblematic – un focar al gândirii novatoare. Reapariţia unui instrument critic care să cerceteze, să promoveze şi să conecteze creaţia vizuală autohtonă cu spaţiul cultural internaţional este o urgenţă pentru societatea românească.

Editată de Uniunea Artiştilor Plastici din România, revistei îi revine misiunea de a consemna ce se întâmplă mai creativ şi mai bun în toate filialele din ţară. În avalanşa de expoziţii, festivaluri şi bienale de artă ale actualităţii imediate, îi revine şi misiunea de a selecta şi de a arhiva ce e mai reprezentativ pentru tendinţele estetice ale momentului şi pentru spiritul progresist al vremii. Iar pentru creativitatea pe care nu ezit să o calific drept excepţională a mediului nostru artistic, îi revine revistei ARTA misiunea de a fi o carte de vizită reprezentativă şi exigentă, care să propună o interfaţă activă şi pe picior de egalitate cu mediul artistic internaţional.

Într-o vreme de criză economică acută, precum cea pe care o traversăm în prezent, ajutorul financiar guvernamental, primit nu doar de revista ARTA, ci de toate publicaţiile uniunilor de creatori din România, reprezintă o gură de oxigen mai mult decât binevenită pentru supravieţuirea şi continuarea unei culturi româneşti de calitate.

Fie ca acest nou (re)început al revistei ARTA să reînnoade firul unei tradiţii mai mult decât stimabile şi să dureze cât mai multă vreme. Fie ca această serie nouă a ARTEI să coaguleze în jurul ei un nou entuziasm al breslei, o nouă coeziune!

Ce vrea ARTA

text de **MAGDA CÂRNECI**

Această nouă serie a revistei ARTA începe, ca multe lucruri în România, sub semnul urgenţei. Urgenţa de a recupera 10 ani de tăcere totală, după alţi câţiva ani de apariţie mai degrabă haotică, ambele datorate contorsionatei perioade de tranziţie postcomunistă din ultimii 20 de ani. Apoi urgenţa de a intra într-o normalitate şi o fluiditate atât de vital necesare mediului artistic românesc pentru conştientizarea propriei evoluţii şi pentru intrarea într-un dialog matur şi lucid cu mediul artistic internaţional.

Alcătuit pe ultima sută de metri a anului 2010, acest prim număr îşi propune, inevitabil, să realizeze o sinteză a anului artistic 2010. Şi tot inevitabil, datorită timpului foarte scurt, este faptul că această sinteză este provizorie şi lacunară în raport cu numeroasele evenimente artistice care ar fi meritat consemnate aici. Ne-am luat totuşi riscul de a propune o versiune concisă dar verosimilă a ceea ce s-a întâmplat mai incitant în câmpul vizual românesc din 2010, sperând ca numerele viitoare să completeze acest tablou general şi să-i dea mai multă consistenţă şi legitimitate.

Ne-am bizuit de altfel în alcătuirea rapidă a acestui număr pe blogurile şi site-urile internet dedicate artei româneşti, dar mai ales pe rapiditatea de reacţie a colaboratorilor noştri – şi nu pot decât să fiu entuziasmată de solidaritatea responsabilă de care au dat dovadă artişti, critici şi curatori din Bucureşti şi din ţară. Din cele mai diferite generaţii, dar mai ales mulţi tineri, aceştia au confirmat prin promptitudinea lor că exista demult o lipsă, o nevoie, o aşteptare pentru ca o revistă de artă – decentă şi credibilă, o revistă a breslei, chiar revista ARTA de lungă tradiţie – să reapară şi să constituie documentul, interfaţa, oglinda sau ecranul în care arta românească să se obiectiveze şi să se recunoască.

ARTA va pune în lumină creativitatea şi valoarea.
ARTA va privilegia noul şi substanţa adevărată.
ARTA va incita la concurenţă benefică şi la depăşire de sine. ARTA va lupta pentru o artă românească de portanţă internaţională.

sumar

1

ARTA REDIVIVA! 3
Petru Lucaci
CE VREA ARTA 3
Magda Cârneci
ARTA ROMÂNEASCĂ DUPĂ 20 DE ANI 6
Magda Cârneci

2

Proiecte de cercetare // Research Projects

CORPUL CA PROIECT CULTURAL CONTEMPORAN 8
Laura Grünberg
RO_ARCHIVE – O ARHIVĂ A INFINITEI TRANZIȚII ÎN ROMÂNIA POST-SOCIALISTĂ 18
Simona Dumitriu
CITIESMETHODOLOGIES BUCHAREST 24

3

Dosare de Artist 2010 // Portfolios

ION BÂRLĂDEANU 32
Dan Popescu
HORIA BERNEA 33
Mihai Oroveanu
MATEI BEJENARU 36
ZSOLT BERSZAN 38
Adriana Oprea
RUDOLF BONE 40
Lucia Popa
IRINA BOTEA 44
Maria Ines Rodriguez
MIRCEA CANTOR 46
Mihnea Mircan
FRANCISC CHIUARIU 48
Dan Mircea Cipariu
CIPRIAN CIUCLEA 49
Adriana Oprea
CĂLIN DAN 50
TEODOR GRAUR 52
Magda Cârneci
ION GRIGORESCU 54
Magda Radu
GILI MOCANU 56
Oana Tănase
ANCA MUREȘAN 58
Ruxandra Demetrescu
MIKLOS ONUCSAN 60
Mădălina Brașoveanu
CHRISTIAN PARASCHIV 62
Mihai Plămădeală; Magda Cârneci
DAN PERJOVSCHI 64
Hou Hanrou
CRISTIAN RĂDUȚĂ 66
Dan Mircea Cipariu
MIRCEA STĂNESCU 67
ROMAN TOLICI 68
Oana Tănase
DUMITRU ȘERBAN 72
Alexandra Titu
MIHAI ȚOPESCU 74
Cătălin Davidescu
AUREL VLAD 75
Ruxandra Demetrescu
MIHAI ZGONDOIU 78
Dan Mircea Cipariu

4

Muzee și centre de artă // Museums and Art Centers

MNAC
REGINA JOSE GALINDO 82
Ruxandra Balaci
GOLDEN FLAT & CO 86
Ruxandra Balaci
INTERSTELLAR STATIC 88
ZOOMANIA 90
Dan Popescu
LEMN.RO 93
Mihai Oroveanu
BRUKENTHAL
GALERIA DE ARTĂ CONTEMPORANĂ . . . 94
Liviana Dan și Anca Mihuleț
CIV 98
VECTOR 100

5

Expoziţii de grup în România// Group Exhibitions in Romania

ARTE ÎN BUCUREŞTI 102
Luminița Batali
THE KNOT 105
Raluca Voinea; Vlad Morariu
FREE ART 112
Dan Mircea Cipariu
BORDER(LESS) 114
Ramona Novicov
COŞMARURI CONTEMPORANE 116
Dan Mircea Cipariu
IDILA 118
Olivia Nițiș
NOAPTEA ALBĂ A GALERIILOR 120
Cosmin Năsui; Suzana Dan
ÎN MIEZUL LUCRURILOR 124
Ileana Pintilie
INSTITUȚIA „LAND ART" 125
Cosmin Năsui
SĂ NU UICIZI 126
Alexandra Titu

6

Bienale Internaţionale // International Biennals

BIENALA TINERILOR ARTIŞTI 2010 128
Ana-Maria Dragnea; 2META
BUCHAREST BIENNALE BB4 133
Felix Vogel
BIENALA INTERNAȚIONALĂ DE GRAVURĂ EXPERIMENTALĂ 138
Masă rotundă
EXPIFF 144
Ozana Nicolau

7

Proiect editorial // Editorial Project

ARTACUM 146
Erwin Kessler

8

Ancheta de artă // Art Inquiry

PIAȚA DE ARTĂ ÎN ROMÂNIA 2010 148
Simona Vilău

9

Expoziţii româneşti în străinătate// Romanian Exhibitions Abroad

E.CITES – STRASBOURG 156
ROMANIAN CULTURAL RESOLUTION . . 158
WHEN HISTORY COMES KNOCKING . . 161
Judit Angel
CERAMICA ROMÂNEASCĂ LA PARIS . . 164
Crina Cranta; Aurelia Mocanu

Expoziţii internaţionale// International Exhibitions

PROMISIUNILE TRECUTULUI. EXPOZIȚIA PHARMAKON 166
Daria Ghiu

10

Info

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA 168
EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE 170
CĂRȚI DE ARTĂ 174

#1 General Survey

Arta românească

după 20 de ani

MAGDA CÂRNECI

Dintr-un anume punct de vedere, calat pe actualitate, s-ar părea că un abis separă în România, de o manieră simultan dramatică şi spectaculară, perioada comunistă de dinainte de 1990 de cea, îndelung tranziţională, care a urmat Revoluţiei din decembrie 1989 şi până în prezent.
În artele plastice, de pildă, s-ar putea presupune o adevărată soluţie de continuitate între glaciaţiunea unui modernism cuminte şi controlat de cenzură din ultima decadă comunistă a anilor '80, pe de o parte, şi, pe de altă parte, bulversarea morală, psihică şi estetică adusă în anii '90 de brusca dispariţie a constrângerilor şi ordinii totalitare, acompaniate de deschiderea ţării către restul convulsiv al lumii. Aruncată la finele dictaturii ceauşiste într-un inevitabil haos social-politic-economic, lumea artistică românească a mai trebuit să suporte, în plus, şi irumperea unei noi ere estetice, din contactul cu cultura audio-vizuală de masă şi cu mediul artistic internaţional, aflat el însuşi într-o turbulentă transformare. În fapt, de-a lungul anilor '90, schimbările de direcţie aduse de procedeele artistice postmoderne, deja la lucru din anii '70-'80, apoi presiunea globalizării economice de tip neo-liberal şi ideologia multiculturalismului, evidente din anii '90 dar mai ales în anii 2000, au remodelat puternic, uneori accidentat, scena artistică şi piaţa artistică mondiale.
Două momente simptomatice par să încadreze suficient de clar în România această perioadă artistică de 20 de ani. În 1988, celebra „Bienală a Tinerilor Artişti" de la Baia-Mare radiografia o nouă generaţie de plasticieni, numită „optzecistă", dar şi postmodernă, alcătuită din pictori, sculptori, graficieni, designeri, artişti decoratori şi critici de artă. În 2010, un impozant album de artă intitulat *100 to Watch* scanează cea mai nouă generaţie, declarat cosmopolită, alcătuită de practicieni români ai vizualului din domeniile graphic designului, publicităţii, filmului, televiziunii, benzii desenate etc. Între aceste două repere, se poate constata magnitudinea schimbării de paradigmă vizuală şi lungimea drumului parcurs, fie el plin de ocolişuri, compromisuri şi deturnări, între cele două „ere artistice" menţionate mai sus.
După mediocritatea generală impusă de ideologia comunistă (dar evitată cu abilitate de mulţi plasticieni), apoi în ciuda rezistenţei la inovaţie promovată tenace de curentele culturale postcomuniste, spre mijlocul anilor '90 începe să apară în mediul artistic romănesc o opoziţie mai consistentă la cadrul politic şi cultural dominant, de „tranziţie". E momentul în care se deschide în România Centrul Soros pentru Artă Contemporană şi se dezvoltă progresiv o conştiinţă a urgenţei schimbării, a nevoii de a dezvolta atitudini critice faţă de procesele sociale în curs. E momentul în care artiştii încep să afirme cu mai mult curaj şi dezinvoltură adevăruri inconfortabile împotriva clişeelor politice şi achiziţiilor culturale fosilizate, depăşite de viteza în accelerare a schimbărilor din jur, evidente pe toate planurile.
În evoluţia câmpului artistic local al acestor ultimi 20 de ani, se pot degaja două linii principale de analiză, pe care nu vom face aici decât să le atingem succint: cea din jurul noilor tehnologii, pe de o parte, şi cea legată de instituţii şi de reconversia lumii artistice, pe de altă parte. Cele două linii sunt evident legate, direct sau indirect, de situaţia socio-culturală internă şi externă, şi angajează atitudini publice mai mult sau mai puţin clar asumate.
În anii '90 şi mai ales la începutul anilor 2000, se generalizează noi tehnici artistice – arta video, arta digitală, arta multimedia – ca să nu menţionăm fotografia, instalaţia şi performance-ul, a căror dezvoltare în România, deşi începută încă din anii '70, şi manifestată timid (din cauza cenzurii) în anii '80, se conturează pregnant abia după 1989. Pe lângă acestea, noi posibilităţi de intervenţie artistică în spaţii din ce în ce mai neconvenţionale îşi fac de asemenea apariţia, modificând radical modalităţile de expunere a obiectului artistic şi strategiile expoziţionale. Multiple manifestări vizuale, inovatoare şi provocatoare, irump în Bucureşti dar şi în marile oraşe româneşti. Apar noi atitudini faţă de social şi de politic, dezinhibate şi agresive, ca şi noi relaţii cu publicul şi cu spaţiul public. Mai atente la contextul imediat şi mai reactive la chestiunile civice şi politice locale, aceste noi relaţii estetice se impun pe scena artistică în cadrul unei noi culturi urbane în expansiune, care prinde progresiv conştiinţă de sine.
Dintr-o perspectivă estetică generală, direcţia cea mai vizibilă şi mai novatoare a acestei perioade este cea care lasă în urmă ideea operei de artă ca entitate auto-suficientă şi auto-centrată, ancorată în conceptele clasice de perfecţiune, armonie şi frumos, sau cel puţin în noţiunile moderniste de absolut estetic şi de obiect-fetiş. Acest trend nou, radical diferit de producţia artistică anterioară, este din ce în ce mai orientat către procesualitatea deschisă a concepţiei şi producerii obiectului de artă, către gestul artistic asumând fragmentarul, provizoriul, hazardul sau acţiunea punctuală şi efemeră, într-un spaţiu dat şi într-un timp strict circumscris, preferând interacţiunea activă cu publicul şi cu ambientul imediat unei existenţe de durată. Această orientare estetică nouă, care ţine seama de contextul social, politic şi cultural al actului artistic, manifestă o puternică dimensiune relaţională, comunicaţională şi sociologizantă, absentă (deşi nu întru totul) din paradigma artistică anterioară.
Marile expoziţii ale acestei perioade au ilustrat diferitele direcţii explorate cu predilecţie pe scena românească posdecembristă: utilizarea noilor tehnologii şi angajamentul artistului în actualitatea sociopolitică ardentă[1]; punerea în lumină a dimensiunii feministe a anumitor demersuri artistice[2]; apariţia unei noi priviri curatoriale şi muzeale asupra artei contemporane[3]; reconstituirea unui pol al identităţii tradiţionale, încarnate în curentul neo-bizantin de dinainte de 1989, devenit neo-ortodox în anii '90[4]; recuperarea memoriei culturale a domeniului vizual autohton[5]. Pe de altă parte, pentru o viziune de ansamblu asupra perioadei, aşa cum o trasează provizoriu şi destul de sumbru expoziţia „Transitionland" din anul 2000 asupra primului deceniu postcomunist[6], în anul 2010 încă aşteptăm asemenea expoziţii de sinteză promise şi amânate.
De-a lungul celor 20 de ani în chestiune, jalonaţi de câteva evenimente majore, între care războiul din fosta Iugoslavie, integrarea României în NATO şi apoi în Uniunea Europeană, structura instituţională a domeniului artelor vizuale a cunoscut şi ea câteva rupturi şi reaşezări spectaculoase. Raportul între statal şi privat s-a schimbat destul de profund, noi actori instituţionali au intrat în arena publică. Rolul Ministerului Culturii[7], ca şi cel al Uniunii Artiştilor Plastici (UAP) au diminuat în mod accentuat în agitata economie culturală locală, ca peste tot în Europa de Est, în timp ce noi instituţii, majoritatea private, au preluat ştafeta într-o anumită proporţie. După anii '90, marcaţi de influenţa majoră a Centrului Soros pentru Artă Contemporană în ce priveşte introducerea noilor tehnologii artistice, alte centre şi fundaţii private au început să propună o ofertă artistică alternativă din ce în ce mai diversificată şi mai concurenţială[8]. Pe de altă parte, chiar la polul instituţional, se deschide în 2004, la Bucureşti, un Muzeu Naţional de Artă Contemporană (MNAC) care provoacă – prin opţiunile estetice destul de exclusiviste şi de radicale, orientate către avangarda internaţională – o polarizare destul de virulentă a mediului artistic local între generaţii şi demersuri estetice

contrastante. În 2003, crearea Institutului Cultural Român a avut drept ţel să propună o imagine mai dinamică a culturii române în străinătate: strategia sa va da de aceea prioritate producţiei vizuale novatoare, aliniate la standardele internaţionale. Centrele culturale străine şi fundaţiile internaţionale, implantate în România în această perioadă, au jucat şi ele un rol în intensificarea schimburilor artistice româneşti cu exteriorul şi în implementarea unor practici cosmopolite în arta locală.

În ce priveşte presa de artă, în timpul acestor ultime două decenii şi-au făcut apariţia mai multe reviste de artă orientate multidisciplinar şi cosmopolit, care şi-au propus să stabilească o panoramă cât de cât coerentă a unei situaţii creative emergente şi confuze, dificil de sistematizat şi de analizat. Dar majoritatea au dispărut după un timp destul de scurt dintr-un peisaj al presei inflaţionar şi concurenţial, dominat din ce în ce mai tare de gustul tabloid impus de importul de titluri internaţionale[9].

După o primă şi timidă apariţie în anii '90 a unei serii de galerii de artă susţinute de diverse instituţii şi fundaţii naţionale şi străine[10], abia în anii 2000, în a doua jumătate a acestora, un nou val de galerii private, ţinute de tineri profesionişti şi orientate mai degrabă către arta alternativă şi de avangardă, îşi fac apariţia şi continuă să funcţioneze şi în prezent[11]. Întărită de fenomenul recent al spaţiilor conduse de artişti (artist-run galleries) şi mai ales de apariţia licitaţiilor de artă contemporană, o viziune concurenţială şi comercială asupra artei actuale începe să prindă consistenţă. Aceasta, în absenţa unui mediu suficient de dens de cunoscători şi de colecţionari de artă de ultimă actualitate.

Chiar şi din punctul de vedere al schimbărilor instituţionale, putem spune deci că arta marcantă a acestor ultime două decenii a fost cea produsă în cea mai mare parte în afara sistemului moştenit de la vechiul regim comunist. Arta non-oficială, non-instituţională de dinainte de 1989 – considerată în epocă drept „rezistentă" sau „disidentă" – a devenit cu mult mai vizibilă în ultimele două decenii, reducând la un rang secund, uneori minor, discursurile artistice acceptate şi oficializate ale perioadei precedente. Într-un anume fel, în cadrul noilor forme de organizare artistică menţionate mai sus, tocmai această artă „underground" sau „alternativă" de dinainte de 1989 a devenit – prin vizibilitate şi publicitate, prin promovare instituţională constantă – chiar discursul dominant, chiar „arta oficială" a ultimei decade, întocmai ca şi în Occident.

De-a lungul acestui parcurs nu tocmai linear şi uşor de sistematizat, au existat şi momente de mare tensiune, de scandal mediatic, provocate de câteva expoziţii care, prin subiectele lor, au atins zone imposibil de abordat înainte, precum tabuurile sexuale sau estetice, interdicţiile politice sau icoanele naţionale etc.[12] Acestea au forţat o dilatare a problematicii artistice şi a acceptabilităţii publicului cultural românesc, atrăgând şi o vizibilitate sporită, nu întotdeauna pozitiv, a producţiei vizuale locale.

În anii '90, au apărut şi câteva festivaluri internaţionale de artă organizate în diverse localităţi din ţară, într-un efort destul de reuşit de descentralizare culturală şi de sincronizare regională, care a relevat noua forţă creativă şi instituţională a unor centre precum Clujul, Timişoara sau Iaşiul[13].

În anii 2000, a avut loc şi un număr de experimente curatoriale de anvergură internaţională, precum Bienala Tinerilor Artişti de la Bucureşti, Bienala Periferic la Iaşi, Bucharest Biennale sau Bienala internaţională de gravură experimentală (începută la Timişoara şi continuată la Bucureşti). Ca să nu menţionăm mai recentele „Nopţi albe" ale muzeelor şi ale galeriilor de artă, care, după modelul francez originar, au cunoscut un real succes în ultimii 4 ani şi denotă dorinţa mediului artistic local de a se alinia la practici şi comportamente culturale internaţionale.

În prezent, o seamă de plasticieni români circulă destul de mult prin galeriile şi muzeele din lumea întreagă, iar câţiva dintre ei cunosc un cert succes internaţional, precum Mircea Cantor, Dan Perjovschi, Ion Grigorescu, Adrian Ghenie, Geta Brătescu, Victor Man, Irina Botea, Călin Dan, Daniel Knorr şi alţii. Noua generaţie de plasticieni din interiorul ţării se arată din ce în ce mai decontractată faţă de trecutul naţional şi din ce în ce mai bine conectată la pulsul actualităţii vizuale transnaţionale. Tinerii galerişti români frecventează din ce în ce mai curajos marile târguri internaţionale de artă, unde producţia românească începe în sfârşit să se vândă. Abundă şi site-urile internet care promovează din ce în ce mai inteligent şi mai agresiv o varietate de obiecte vizuale aflate din ce în ce mai pe fază cu ce se cere pe piaţa internaţională de artă...

Un abis pare deci să separe arta vizuală de dinainte şi de după 1989 în România. Cu toate acestea, dintr-un alt punct de vedere, mai puţin optimist, se poate pune întrebarea dacă suficiente elemente novatoare au reuşit cu adevărat să pătrundă în „fibra" mediului românesc şi să transforme în profunzime mentalităţile culturale locale. Nu e întotdeauna facil să decelezi zonele de discontinuitate ale unui comportament artistic local, tensionat, aş zice perpetuu, între perechi de poli ideologici opuşi, între cosmopolitism şi provincialism, între novatorism şi tradiţionalism, între integrarea europeană şi conservarea unei specificităţi naţionale ireductibile.

Peste tot, în toate domeniile societăţii româneşti, pare că starea de spirit care domină nu e cea de a reforma cu adevărat sistemul „post-totalitar-neo-liberal" apărut progresiv în aceşti ultimi 20 de ani, ci mai degrabă de a „manageria" un amestec inextricabil de elemente noi şi vechi şi de a prezerva un sistem de privilegii, fie ele vechi sau recente. Arta strict contemporană a rămas în continuare un mister pentru politicieni, birocraţi şi mass-media, ca şi pentru marele public divizat la rândul său în subpublicuri fragmentate şi dezinteresate din ce în ce mai mult de „cultura înaltă". Statutul economic şi social al plasticienilor continuă să se degradeze ineluctabil şi mulţi dintre ei se reconvertesc spre profesiuni mai bănoase sau preferă să emigreze. Pe de altă parte, e adevărat că domeniul vizualului s-a lărgit foarte mult, până la a include o mare cantitate de publicitate şi kitsch. Dar învăţământul artistic din România rămâne încă insuficient adaptat la exigenţele unei economii de piaţă din ce în ce mai impregnate de vizualitate imediată şi vandabilă.

De-a lungul acestor ultimi 20 de ani, în afara artiştilor „alternativi", finalmente destul de puţini numeroşi, mediul artistic românesc nu şi-a dat prea mult osteneala de a se analiza în profunzime: moştenirea sa totalitară, neştearsă încă cu totul, şi viitorul său capitalist nesigur şi nu cu totul dorit rămân teme insuficient explorate, iar numărul de expoziţii, de cărţi şi articole dedicate acestor subiecte rămâne în continuare teribil de limitat. Nici o ofertă expoziţională locală suficient de importantă nu a fost acceptată de marile muzee occidentale: ca şi în alte domenii, se importă mult, dar se exportă mult mai puţin. România rămâne o scenă artistică secundară...

Înainte vreme, cum observa un artist ca Dan Perjovschi, trebuia să te lupţi pentru arta video, pentru instalaţie şi peformance. În prezent, trebuie încă să te lupţi pentru ca o artă „critică" sau „sociologică" să poată propune un spaţiu de rezistenţă lucidă şi activă faţă de o realitate socio-politică din ce în ce mai nesigură şi mai neliniştitoare. Idealul sau exigenţa unei arte ancorate în problematica cea mai acută a societăţii rămâne încă un ţel de atins...

Dacă „realismul socialist" al epocii comuniste a fost înlocuit în aceşti ultimi ani cu un realism capitalist, chiar un „neo-realism socialist-capitalist", aşa cum e profesat de pildă de „şcoala de la Cluj", o şcoală bine prizată actualmente în Occident şi în SUA, nu e sigur că paradigma culturală autohtonă s-a schimbat cu adevărat şi în profunzime. Dacă „modernismul academic" de dinainte de 1989 este înlocuit în prezent de o artă de tip „life-style" consumistă şi neo-pop, imitând toate modele occidentale şi libertină din toate punctele de vedere, nu e sigur că dimensiunea critică, chiar angajată, a actului artistic a fost cu adevărat integrată în comportamentul artiştilor români.

Acestea fiind zise, sunt plasticienii români foarte diferiţi de colegii lor occidentali, mă întreb? Sau, mai degrabă, ei împărtăşesc împreună un spaţiu-timp civilizaţional din ce în ce mai omogen şi mai dominat de economia globală, în care diferenţele istorice, politice şi culturale, percepute în prezent ca exotisme demne de a fi puse în valoare şi de a fi cultivate de dragul diferenţei, vor dispărea cu timpul de tot? Istoria ne-o va spune, dar pentru asta va trebui să mai aşteptăm încă alţi 20 de ani...

[1] *Ex Oriente Lux (1993), 01010101 (1994), Media Culpa (1995), Civitas Solis (1997), organizate de Centrul Soros pentru Artă Contemporană.*

[2] *Eu, En, Ich (1993), In Full Dress (2000), Arheologie feminină (2000) etc.*

[3] *Art Unlimited srl (1994), Inter(n) (1995), Complexul muzeal (1996) etc.*

[4] *Filocalia (1991), Byzance apres Byzance (1993), expoziţiile fundaţiei Anastasia de la galeria Catacomba din Bucureşti, expoziţiile Noul Ierusalim ale fundaţiei Sfânta Virginia (organizate anual din 1992 până la începutul anilor 2000), Versiuni ale transfigurării (1998) etc.*

[5] *Creaţie şi sincronism european. Mişcare artistică a anilor '60-'70 din Timişoara (1991), Bucureşti, anii '20-'40: între avangardă şi modernism (1993), Grupul Prolog 1986-1996 (1996), EXPERIMENT. Interferenţe şi prospecţiuni în arta românească după 1960 (1996).*

[6] *Muzeul Naţional de Artă al României, curator Ruxandra Balaci.*

[7] *Minister numit şi al cultelor până în 2009, devenit apoi, printr-o schimbare de nume semnificativă, şi al patrimoniului cultural.*

[8] *Fundaţiile Balkon, Sindan şi Tranzit la Cluj, Intermedia la Arad, Periferic la Iaşi, ARTeast la Târgu-Mureş, Meta, FAV, Artexpo şi Anastasia la Bucureşti etc. pentru anii '90; la care se adaugă în anii 2000 fundaţiile Raţiu Romania, Voiculescu, Patriciu etc.*

[9] *Vezi publicaţiile Arta, Artelier, Balkon (devenită IDEA), Intermedia, Art Photo, Version, Omagiu etc.*

[10] *Eforie, GAD, SPACE, Galeria Nouă, Galeria Galeria, Catacomba, Meta la Bucureşti sau Tranzit şi Sindan la Cluj, Bastion la Timişoara etc.*

[11] *Plan B şi Fabrica de pensule la Cluj; Vector la Iaşi; Calina la Timişoara; Konstant la Oradea; H'Art, Anaid Art, Galeria posibilă, CIV (Centrul de Introspecţie Vizuală), Andreiana Mihail, Ivan, 030202, Atelier 35, Paradis Garaj, Pavilion Unicredit, Recycle Nest, Mora, Anticariat Curtea Veche, 418 Gallery, UNA Galeria, Veroniki etc. la Bucureşti.*

[12] *Sexul lui Mozart (1991), Stiff Life (2004, cu Dumitru Gorzo şi Suzana Dan; F.A.Q. about Steve the Great (2004); European Influenza (2005, în care Daniel Knorr lăsa gol pavilionul românesc de la Bienala de la Veneţia); Freedom for Lazy People (2008, o primă expoziţie de „street art" / artă urbană care a provocat scandal la Institutul Cultural Român din New York); The Last Temptation (2008, la Bochum, în care o pânză de Alexandru Rădvan, Omagiu lui Iuda XXXI, prezenta un bărbat spânzurat şi în erecţie); Euromaniac (2008, în care Benedek Levente reprezenta harta României sub forma unui sex feminin) etc.*

[13] *Festivalurile AnnArt la Sfântu-Gheorghe, Zona Europa de Est la Timişoara, Periferic la Iaşi, Tranzit la Cluj, ARTeast la Târgu-Mureş, Meta la Bucureşti ş.a.*

#2 PROIECTE DE CERCETARE

Research Projects

CORPUL

CA PROIECT CULTURAL CONTEMPORAN. PROVOCĂRI TEORETICE, REPLICI ARTISTICE

„Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice" este un proiect de cercetare în domeniul artelor vizuale finanţat de către CNCSIS programul IDEI şi derulat prin Universitatea Naţională de Arte Bucureşti între 2009-2011. Scopul principal al demersului este acela de a crea, prin diverse modalităţi (ateliere tematice, platformă web, publicaţii, expoziţii, workshop-uri etc.) un dialog multi şi trans-disciplinar, viu şi ancorat în realităţile actuale ale ştiinţei şi cercetării din domenii cât mai diverse, în jurul tematicii corporale, dialog care să ofere puncte de reper şi inspiraţie artiştilor interesaţi de corporalitatea individului şi a societăţii.

Director de proiect **CONF. UNIV. DR. PETRU LUCACI, UNIVERSITATEA NAŢIONALĂ DE ARTE BUCUREŞTI**

Lista participanţilor :
2 META (Romelo Pervolovici & Maria Manolescu), Dan Acostioaiei, Daiana Anghel, Alexandru Antik, Matei Bejenaru, Cătălin Bădărău, Răzvan Boar, Traian Boldea, Adela Bonat, Maria Manea Bordeanu, Irina Broboană, Iulia Costescu, Laurenţiu Damian, Larisa David, Aurora Dediu, Anca Diaconu, Daniel Djamo, Carmen Dobre, Simona Dobrescu, Darie Dup, Mihai Florea, Cristina Garabeţanu, Alex Gâlmeanu, Ion Grigorescu, Andrea Hajtajer, Regele IONESCU, Regina IONES-CU, Mirela Joja, Gabriel Kelemen, Petru Lucaci, Flavia Lupu, Romana Cucu Mateiaş, Bogdan Mateiaş, Wanda Mihuleac, Valeriu Mladin, Cosmin Moldovan, Corina Nani, Alexandru Nechiforov, Veronica Negrilă, Ionuţ-Florin Negrilă, Marina Oprea, Christian Paraschiv, Dan Perjovschi, Pierre Zoran Petrel, Adrian Pârvu, Cosmin Paulescu, Brigit Pleschberger, Andrei Radu, Alexandru Radvan, Bogdan Raţă, Mircea Roman, Marilena Preda Sânc, Alfred Schupler, Bogdan Teodorescu, Laura Todoran, Roman Tolici, Diana Tropoe, Andrei Tudoran, Aurel Vlad, Claudia Zloteanu.

CORP – ARTĂ – SOCIETATE.
Reflecţii întrupate pe marginea unui proiect de cercetare

text de **LAURA GRÜNBERG**

pagina anterioară (foto stânga)):
Petru Lucaci

pagina anterioară (foto dreapta):
Cosmin Moldovan

pagina stânga:
Irina Broboană

pagina dreapta:
Roman Tolici

Corpul uman este intermediarul dintre sinele nostru şi lume, este cel cu ajutorul căruia gândim societatea, fiind la rândul lui modelat şi definit de aceasta. Nimic nu cred că este mai fascinant în această epocă a hipermodernităţii în care trăim decât reflecţia critică, individuală şi colectivă, asupra vieţii noastre întrupate. Şi asta pentru că azi, mai mult ca oricând, trăim într-o societate a aparenţelor, o societate somatică în care problemele politice şi anxietăţile sociale sunt frecvent transferate asupra corpului (B. Turner, 1992), în care cine eşti înseamnă mai mult cum arăţi, cum îţi manageriezi identitatea vizuală, cum îi evaluezi pe ceilalţi după ceea ce vezi, cum îţi supraveghezi sau îţi este supravegheată fiecare mişcare, cuvânt, gând.

Din cele mai vechi timpuri, omul a intervenit asupra datului natural – corpul, pentru a-l modifica sau modela. Fardurile, perucile, cremele bronzante, corsetul sau centurile de castitate, hainele în general au fost dintotdeauna accesorii folosite pentru a masca, accentua, atrage, poziţiona şi ierarhiza indivizii în comunitate sau societate, pentru a conferi identitate colectivă sau, mai de curând, individuală. Să nu uităm că secole de-a rândul nu s-a permis disecarea corpului, nici măcar pentru motive ştiinţifice, considerându-se acest lucru ca o impietate de neiertat care ar lua omului şansa învierii. Vremurile s-au schimbat atât de mult încât în prezent se donează organe, lucru considerat ca fiind un gest de mare umanitate şi moralitate. Corpul uman este azi epilat, modelat prin gimnastică şi fitness, ajustat şi modificat prin operaţii, „reparat” prin tehnologii medicale din ce în ce mai sofisticate şi performante. Clonarea a permis realizarea de copii ale unor animale şi organe umane, inseminarea artificială şi fertilizarea in vitro au permis reproducerea ca un act separat de experienţa heterosexuală, dând posibilitatea „naşterilor virgine” – adică posibilitatea ca femei care nu au făcut niciodată sex să aibă copil, cipuri computerizate implantate în creier pot oferi astăzi potenţialul de a vorbi mai multe limbi străine, nanotehnologiile promit să producă micro maşini care să fie injectate în venele noastre şi să distrugă colesterolul, chirurgia genetică deschide posibilităţi de vindecare nebănuite până nu demult.

foto stânga
Bogdan Mateiaş

foto dreapta:
Anonyme X (Wanda Mihuleac & Brigit Pleschberger)

În societatea de acum, noile tehnologii sunt mult mai intruzive în ceea ce priveşte manipularea corpului şi a imaginii acestuia. Tehnologiile de reproducere umană asistată (interesant cum ele nu se mai numesc tehnologii de reproducere umană artificială!) ne pun în faţa unor realităţi cu totul excepţionale: o bunică îşi poate naşte proprii nepoţi prin inseminare artificială cu material genetic luat de la fiica ei sau femei virgine pot, fără a cunoaşte relaţiile heterosexuale, să aibă copii. Tehnologiile genetice creează posibilitatea „designului" de copii prin selectarea sexului, înălţimii, culorii ochilor, caracteristicilor ADN ale părinţilor etc. Crionica dă speranţa trăirii cu intermitenţe, luării unei pauze şi retrezirii la viaţă după ani. Toate aceste performance-uri tehnologice generează dispute din cele mai aprinse, care amintesc de marile discordii ale începuturilor ştiinţei moderne.

Corpul este substratul fizic al existenţei noastre, deci şi al relaţiilor noastre sociale. Cu toate eforturile depuse în secole de gândire, dualitatea minte/corp – fie ea platonică, carteziană, creştină, hindusă, budistă – nu a fost de fapt depăşită. Poate psihanaliza lui Freud şi fenomenologia lui Merleau Ponty s-au apropiat cel mai mult de găsirea unei soluţii în acest sens. Ne este în continuare greu să ne imaginăm trupul şi sufletul altfel decât în dualitate. Ne este greu, mai ales în societatea occidentală, să nu facem ierarhii între organe ale trupului (mintea mai importantă ca stomacul sau inima mai importantă decât bila). Ne este greu să acceptăm că nu doar *avem un corp* ci *suntem un corp* – un trup perisabil, supus deteriorării, învins de boli şi în final de moarte, cu ajutorul căruia şi prin care acţionăm, simţim, gândim, existăm.

Importanţa şi omniprezenţa corpului în societăţile contemporane poate fi constatată de către oricine doar inventariind numărul de magazine de modă, de produse cosmetice, de saloane estetice şi centre de operaţii estetice, cluburi de sport, reviste pline de soluţii pentru întreţinerea, întinerirea şi modificarea corpului. Anthony Giddens are dreptate când sugerează, în cadrul teoriei structurării, că putem considera corpul ca fiind tot mai mult un proiect cultural făcut şi refăcut, definit şi redefinit în conformitate cu definiţiile narative ale unui eu în construcţie, nefiind însă o tabula rasa pe care cultura îşi scrie înţelesurile, ci obiect şi mai ales subiect – cel ce creează înţelesuri, încorporează experienţe etc.

Tehnicile corporale de care ne vorbeşte sociologul Marcel Mauss (Mauss, 1960), diversele modalităţi în care ne folosim corpurile, au evoluat enorm în hipermodernitate, creând un corp tot mai obiectivat şi externalizat. Individualismul, atitudinea tot mai auto centrată pe sine a omului, materializarea şi modalitatea tot mai ştiinţifică de abordare a corpului, atitudinile foarte schimbate faţă de sex (datorită de exemplu epidemiei de SIDA), descoperirile din medicină, creşterea speranţei de viaţă şi apariţia gerontologiei, consumismul, iată doar câteva motive care au contribuit major la interesul public şi ştiinţific din ce în ce mai mare pentru corp, la extinderea paletei de reglementări asupra corpului.

Preocuparea în exces, obsesivă, intruzivă de acum, pentru corp şi pentru procesele corporale, atât în ştiinţe cât şi în arte, este un indiciu puternic al faptului că nu individul ci corpul este azi, în hipermodernitate, în prim-plan. Începând cu postmodernitatea s-a realizat separarea minte-trup, dându-se supremaţie sau măcar preferinţă corpului. În hipermodernitate, spun anumiţi autori, această tendinţă s-a accentuat. Sacrul, aşa cum afirmă unii specialişti (Varga, 2005) s-a transferat de la individ la corp. Cum se raportează artistul contemporan la această tendinţă de sacralizare a corpului? Iată întrebarea fundamentală care a motivat demararea unui proiect de cercetare în cadrul Universităţii Naţionale de Arte (UNARTE) din Bucureşti.

Proiectul *Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice. Replici artistice* şi-a propus un periplu sintetic prin istoria raporturilor dintre noi şi corpurile noastre, o abordare multidisciplinară şi interdisciplinară asupra corpului, adică o abordare modernă, în spiritul căutărilor de astăzi de a înţelege mecanismele complexe de definire şi redefinire a corporalităţii în epoca actuală. Rezultatele – atelierele interdisciplinare, volumele teoretice, expoziţiile, happening-urile, reţeaua de specialişti creată stau mărturie pentru calitatea şi actualitatea demersului.

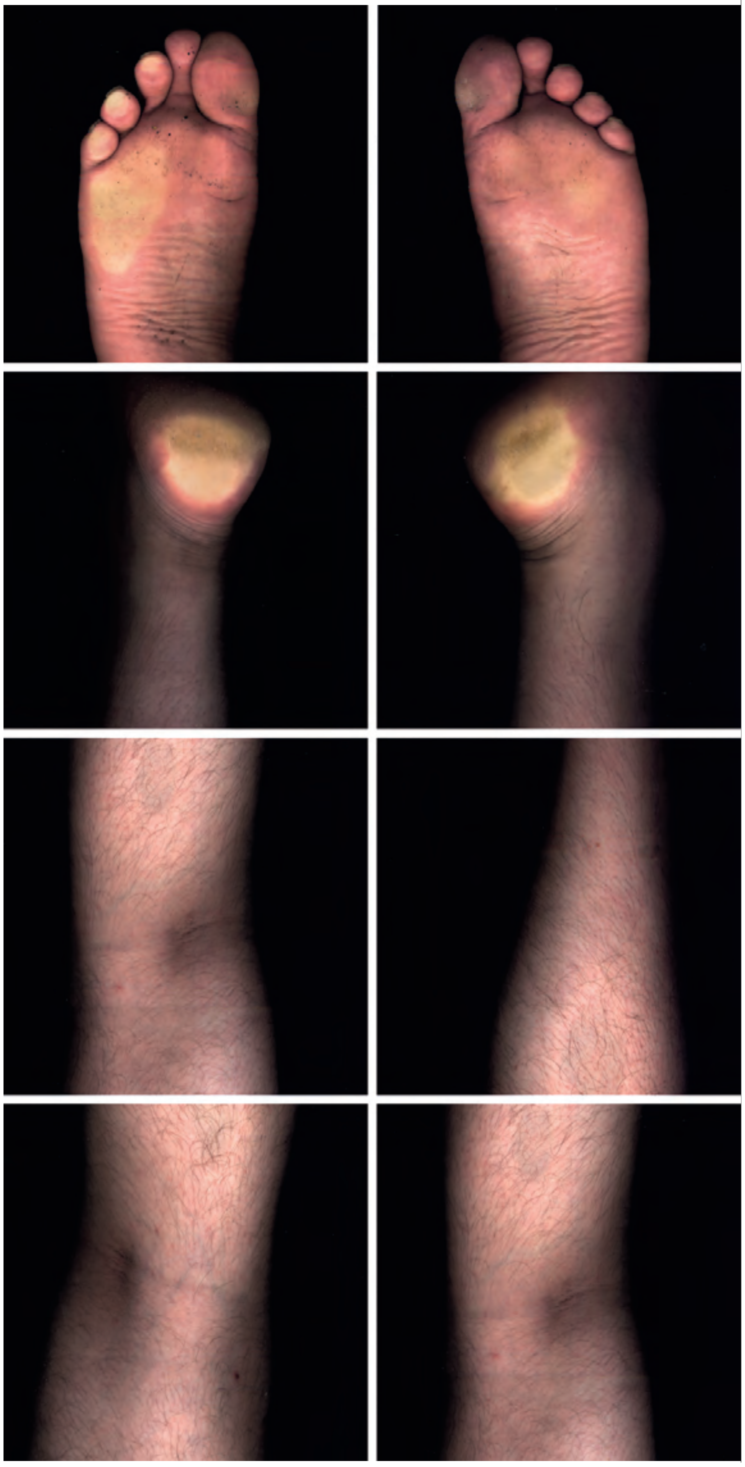
Este un proiect care a dorit să pună într-un dialog viu happening-urile „neartistice", venite din domenii variate ale ştiinţelor socio-umane şi tehnice, cu cele artistice. Abordările teoretice legate de corp sunt diverse şi foarte interesante pentru artist. De la preocupările pentru corpul ca obiect (ce se face corpului) la cele legate de corpul ca subiect (ce face corpul în societate), de la corpul empiric la corpul ca metaforă, de la corpul închisoare a sufletului la corpul instrument de manifestare a libertăţii, voinţei, puterii, reflecţiile despre corp au fost dintre cele mai diverse. Doar dinspre sociologie şi antropologie venind, putem astfel vorbi de *corpul civilizat* al lui Elias, *corpul – capital social* al lui Foucault, *biopoliticile corporale* ale lui Bourdieu, *corpul alienat* la Marx, *etalările corporale* la Goffmann, *corpul absent* la Frank, *corpul reflexiv* la Giddens, *corpul emoţional* al lui P. Freund şi A Hochschild, *performativitatea genului prin corp* la Judith Butler, *realismul corporal al* lui Shilling sau *corpul ca informaţie* discutat tot mai mult în aşa-numitele studii despre supraveghere.

foto stânga, sus:
Ion Grigorescu

foto dreapta, sus:
Bogdan Rață

foto stânga, jos:
Romelo Pervolovici

foto dreapta, jos:
Christian Paraschiv



dedesubt:
Marilena Preda Sânc

Discuțiile în jurul temelor legate de corp nu pot să nu abordeze și problematica inegalităților sociale, a raporturilor de putere din societate. Cum răspunde artistul la aceste provocări teoretice? Atunci când Orlan își filma propriile operații estetice, nebunia acestor intervenții era de abia la început și demersul ei anticipa un semnal de alarmă tras apoi de mulți alții. Atunci când Manzoni devenea celebru prin cutiile sale de conserve umplute cu propriile fecale, el aducea în prim-plan corpul natural – cel care, din punct de vedere cultural, era rușinos, trebuia să fie invizibil, marginal. Autoportretul lui Marc Quinn pictat cu propriul sânge a fost la acel moment o replică artistică șocantă pe tema valorii sociale tot mai mari acordate ADN-ului ca formă de identificare umană. Seria de lucrări ale artistului fotograf William Noland, „Seeing and Seen", conținea o critică a vizibilității permanente a oamenilor în societatea supravegherii și consecințele „docilității corpului", de care vorbea cu ceva timp în urmă Michel Foucault. În acest context, a fost incitant să vedem cum interoghează, citează sau critică artistul român forța gândirii duale pentru raporturile dintre suflet și trup, efectele sociale ale intervențiilor atât de diverse asupra corpului uman, consecințele trăitului într-o societate a aparențelor, a supravegherii, o societate în care a avea și a fi un corp este primordial.

Un proiect construit în jurul temei corpului uman, în măsura în care nu eșuează în locuri comune, nu poate să fie decât atractiv – atât pentru artist cât și pentru teoretician. Cred că acest proiect reușește să iasă din zona anonimatului, a locurilor comune, a „seminariadelor" și expozițiilor conjuncturale.

Proiectul are un caracter de pionierat în România. Pentru artiști, corpul uman a fost mereu în centrul atenției dar nu același lucru se poate spune pentru cercetătorii din științele socio-umane. Sociologii, de exemplu, au marginalizat tematica legată de corp considerând că nu face parte din obiectul lor de cercetare – fiind legată de natură, de biologic și nu de cultură, de social. La fel, feminismul, în încercarea de a scoate femeile de sub incidența naturalului, a destinului biologic, a ignorat într-o primă fază problematica legată de corp. Astăzi însă, studiile interdisciplinare despre corp sunt în mare vogă în Occident, ele fiind mai puțin cunoscute la noi, unde există puține traduceri și mai puține cursuri de specialitate în universități sau cercetări autohtone. În acest context, propunerea unui dialog între artiști și cercetători din domenii diferite nu poate fi decât benefică pentru toată lumea.

Proiectul are un caracter didactic, adresându-se în mod special tinerilor creatori și cercetători care constituie principalul grup-țintă al evenimentelor preconizate: expoziții, ateliere, happening-uri, centru de cercetare în cadrul Universității de Arte, lucrări de licență și masterat. Proiectul are și un profund caracter exploratoriu, cercetarea teoretică și artistică fiind dominanta lui. Centrul de cercetare care se conturează deja în cadrul Universității de Arte va stoca și arhiva materiale vizuale și teoretice cât mai actuale, oferind condiții de cercetare moderne pentru artiștii tineri și consacrați, interesați de tematica corpului. Nu în ultimul rând, proiectul își propune crearea unui cadrul propice dialogului – atelierele, expozițiile și platforma web dedicată oferind posibilitatea unor schimburi permanente de idei și informații.

Primul atelier teoretic (noiembrie 2009, Galeria Căminul Artei, București) a oferit etalarea unor perspective și tematici variate asupra subiectului central al proiectului – corpul. În mod intenționat, nu a fost identificată o temă ci au fost oferite participanților sugestii pentru întregirea listei de posibile teme de reflecție ulterioară, în fazele următoare ale proiectului. Beneficiind de experți în domeniu, prezentările au punctat dinamica abordărilor corporale în domenii ca antropologia (Petruța Teampău, Lisandru Neamțu), sociologia (Laura Grünberg), filozofia (Constantin Aslam), literatura (Ion Bogdan Lefter, Ilinca Bernea) dar și din perspectiva criticii de artă (Adrian Guță și Aurelia Mocanu) sau a specialistului din zona dansului contemporan (Vava Ștefănescu). Participanții au vizionat un documentar legat de happening-uri corporale contemporane, care s-a integrat foarte bine în atmosfera discuților.

Pentru cel de al doilea atelier (iunie 2010 la Galeria UNA, București) echipa de coordonare a ales o temă specială: „Corpul supravegheat". Motivația alegerii temei a ținut de actualitatea dar și de deschiderea de semnificații oferită de aceasta. Trăim astăzi într-o societate hipermodernă în care suprareglementarea corpului este fără precedent. Cu toate că din multe puncte de vedere – religios sau ideologic –, corpul a fost eliberat, a apărut mai nou o reglementare mult mai subtilă, una care operează prin imagini, simboluri, prin crearea de dorințe, opinii publice sau prin mijloace de supraveghere tot mai sofisticate, fizice, electronice, medicale. Astăzi, mai mult ca oricând, granița dintre ceea ce este dat și

ceea ce este deschis opțiunilor, proiectelor umane este tot mai ambiguă și neclară. Astăzi, corpurile au devenit obiecte ale managementului și reconfigurărilor, fiind tot mai importante pentru identitatea individului. Ca și alte aspecte ale identității, corpul constituie tot mai mult responsabilitatea individului care își poate cultiva și restructura în mod activ propria corporalitatea prin regimuri corporale specifice, alese dintr-o mare varietate de stiluri de viață.

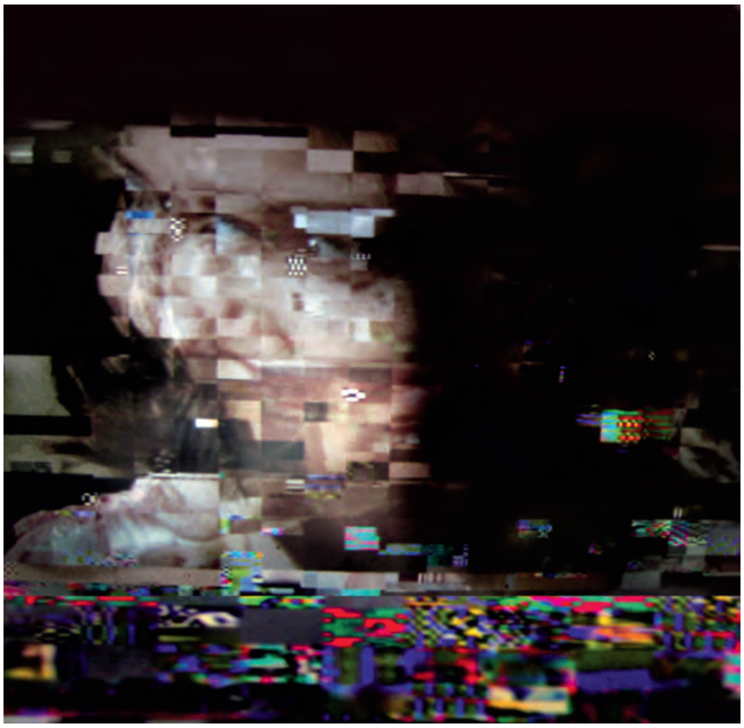
Azi mai mult ca oricând, în societatea postmodernă, globală, informatizată, corpurile noastre sunt sub un control permanent. Monitoare, ecografii, scanere, markere, analize ADN, camere de supraveghere, amprente digitale, haine inteligente, sateliți, nanotehnologii etc. detectează, urmăresc, monitorizează din exterior și din interior ce se întâmplă cu corpul uman. Societatea de azi este cu adevărat o societate a hiper-supravegherii, o societate în care tehnocentrismul, frica de boală sau de terorism, dorința de frumusețe veșnică, nemurire, putere duc controlul corporal la paroxism.

Este o realitate fără precedent, mai ales după evenimentele din 9 septembrie 2001 din Statele Unite. Suntem martorii unui model monitorizat de interacțiune socială în care discursul este înlocuit cu „data screening". Dezvoltarea tehnologiilor și mobilizarea colectivă fără precedent în fața spectrului riscului au favorizat acest nou tip de cunoaștere bazat pe inducție, pe corelație, pe codificare și înmagazinare în baze de date colective, și tot mai puțin pe povești, emoții, comunicare directă.

Câteva metafore mari au jalonat teoriile despre supraveghere, ele fiind prezentate în cadrul seminarului ca posibile surse de inspirație pentru artist. Este vorba despre *societatea Big Brother*, despre metafora *panopticonului* – o societate în care cei puțini îi monitorizează pe cei mulți, metaforă propusă de Foucault în studiul despre disciplinarea societății în instituții precum închisoarea, spitalul sau școala (M. Foucault, 2005), despre metafora *birocrației* în prelungirea modelului kafkian și/sau weberian al unei societăți birocratizate, dezumanizate, sau despre modelul de societate de tip *sinopticon* (viewer society), o societate în care cei mulți ajung să îi urmărească pe cei puțini, cu referire mai ales la efectele produse de reality show-urile de televiziune (Tim Mathiesen, 1994), dar și despre metafora unei

sus:
Romana Cucu Mateiaș

jos:
Marina Oprea



pagina alăturată, stânga sus:
Daniel Djamo

pagina alăturată, dreapta sus:
Cristina Garabeţanu

pagina alăturată, stânga jos:
Valeriu Mladin

pagina alăturată, dreapta jos:
Anca Diaconu

dedesubt:
Dan Perjovschi

societăţi de tip *rizomatic* cu referire la conceptualizările lui Gilles Deleuze şi Felix Guattari (Deleuze, Guattari, 1980). De la o societate a supravegherii (o societate centripetă cu accent pe individ) am trecut la o societate a securităţii (o societate centrifugă cu accent pe populaţii), la o societate a autosupravegherii şi, mai recent, la o nouă ontologie a corpului ca informaţie (Van der Ploeg, 2002).

Supravegherea, subvegherea, autosupravegherea din ce în ce mai subtilă a corpurilor noastre constituie motive de profunde dileme etice şi morale pe care am dorit să le explorăm în cadrul atelierului la care au participat specialişti din zone diverse: sociologie, antropologie, critică de artă, psihologie, IT, critică de film. Varujan Pambuccian ne-a vorbit despre biometrie, Mireille Rădoi despre aspectele corporale ale managementul securităţii, Matei Stîrcea Crăciun despre „Veghea supra-corpului vs. Corpul supra-vegheat. Un cuplu de motive complementare la Brâncuşi şi Paul Neagu", Gabriela Romaneţ despre eul corporal şi oglinda ca formă de supraveghere, Alexandru Daicovici despre supravegherea prin sport, iar critici de artă precum Corina Ilea, Cătălin Gheorghe, Cristian Nae sau Paul Răzvan Ion despre manifestări artistice ale supravegherii întrupate în societate. Au fost de asemenea urmărite câteva fragmente din filmul documentar „Erasing David", în regia lui David Bond.

Atelierul de mişcare „Să ne mişcăm supravegheat – Să ne supraveghem mişcările", propus şi realizat de Vava Ştefănescu (iunie 2010, CNDB, Bucureşti), a fost de fapt o şedinţă de experimentare a corporalităţii individuale, de cunoaştere şi descoperire a propriei corporalităţi dincolo de teorie. A fost o experienţă unică pentru cei care au îndrăznit să îşi testeze capacităţile de expresie corporală. Vava ne-a pus în situaţia de a povesti cu corpurile noastre o zi din viaţa noastră, de a ne scrie cu o parte din corpul nostru numele, de a exemplifica prin corpurile noastre starea pe care am simţit-o în acea zi. Cu ochii închişi, am alergat în toate direcţiile, unii printre alţii, încercând să ne bazăm pe alte simţuri decât pe cel vizual. Eu, cel puţin, m-am simţit handicapată în raport cu lipsa de expresivitate a corpului meu, analfabetă în ceea ce priveşte capacitatea de exprimare nu prin vorbe ci prin gesturi şi expresii corporale, jenată de stângăciile mele corporale. Am trăit senzaţii noi, mi-am cunoscut putinţe dar şi neputinţe corporale, mi-am descoperit impresii corporale noi, am înţeles pe pielea mea ce înseamnă viaţa întrupată. A fost un exerciţiu cu totul inedit de autosupraveghere desfăşurat sub metafora sinopticonului.

Dialogurile teoretice au fost urmate în mod firesc de expoziţii artistice. O primă expoziţie a avut loc la Centrul Artelor Vizuale în 2009, iar cea de a doua în ianuarie 2011 la Victoria Art Gallery din Bucureşti, galerie care s-a şi inaugurat cu acest prilej. Pe simeze şi-au găsit expresia artistică, direct sau indirect, o serie de aspecte abordate la atelierele teoretice. Completând, susţinând şi îmbogăţind ideile teoretice din cadrul dialogurilor, lucrările artistice, diverse ca abordare şi stil, pledează pentru caracterul întrupat al artei şi societăţii, pentru nevoia de a reflecta profund, din perspective cât mai diverse, asupra prezenţei noastre corporale în lumea hipermodernă de azi, o lume a riscului, în sensul lui Ulrich Beck, o lume a marilor performanţe tehnologice dar şi a incertitudinilor şi dilemelor etice şi morale.

Dosarul vizual oferit de acest număr al revistei ARTA este, sperăm, sugestiv în acest sens.

Referinţe bibliografice

Budgeon, Shelley (2003), „Identity as an embodied event", în Body and Society, 9(1): 35-55.
Deleuze, Gilles şi Guattari, Felix (1980), Milles plateau, Paris: Minuit.
Foucault, M. (2004), A supraveghea şi a pedepsi. Naşterea închisorii, Bucureşti: Editura Paralela 45.
Mathiensen, Thomas (1997), The viewer society. Michel Foucault's „Panopticon" revisited, în Theoretical Criminology, 1(2): 215-234.
Mauss, Marcel (1960), Les techinques de corps, Paris: PUF.
Solove, Daniel J. (2004), The Digital Person: Technology and Privacy in the Information Age, New York: New York University Press.
Turner B. (1996), The Body and Society. Explorations in Social Theory, ed. a II-a, Londra: Sage Publications.
Van der Ploeg, Irma (2003), „Biometrics and the body as information: normative issues of the socio-technical coding of the body", în Lyon, D. (ed), Surveillance as Social Sorting, London, Routledge.
Varga, Ivan (2000), „The body and the new sacred, The body in hypermodernity", în Current Sociology 53(20): 207-235.

ro_Archive

o arhivă a infinitei tranziţii în România post-socialistă

text de SIMONA DUMITRIU

În vizualul contemporan, arhiva este un concept supraordonator, punct de plecare pentru abordarea trans-disciplinară sau trans-media. O interpretăm ca instituţie, sursă de cercetare sau modalitate de structurare definită prin: utilizarea de criterii matematice, aspiraţia spre egalitate şi linearitate a valorii, fragmentaritate şi fragilitate ideologică, inaplicabilitate a criteriilor estetice, folosirea datelor şi meta-datelor pentru organizarea documentelor-unităţi de bază ale arhivei.

IOSIF KIRALY, RALUCA NESTOR, RALUCA IONESCU, BOGDAN BORDEIANU, SIMONA DUMITRIU, MICHELE BRESSAN, BOGDAN GÎRBOVAN, LARISA SITAR, COSMIN MOLDOVAN, ANDREI MATEESCU, CRISTIANA RADU

Deasupra:
Cosmin Moldovan

Pagina aălturată, sus:
Simona Dumitriu

Pagina alăturată, stânga:
Bogdan Gîrbovan

Pagina alăturată, dreapta, jos:
Bogdan Gîrbovan

Organizator
OMNIS

OMNIASIG
VIENNA INSURANCE GROUP

pagina alăturată, sus:
Larisa Sitar

pagina alăturată, jos:
Michele Bressan

dedesubt:
Andrei Mateescu

Modul abstract de existență în comunitate a ajuns să fie bazat pe arhive și identificabil prin ele. Sean Cubit vorbește, în *Digital Aesthetics* (1998), despre trei maniere istorice de lectură: cea privată, individuală (a romanului), cea publică (a bibliotecii și, putem adăuga, a arhivei, a cărei funcție ordonatoare și mnemotehnică are rol ideologic) și cea ludică, a presei și culturii pop (principala modalitate comunicațională actuală). Între modul privat și cel ludic de citire, raportarea la arhive este a utilizatorului, a celui care găsește acolo elemente adaptabile propriului discurs, sau a formatorului – cel care produce, structurează sau re-mixează conținutul unei baze de date, indiferent de natura ei. Jacques Derrida vorbește în eseul său *Mal d'Archive* despre arhoni, care, în Grecia antică, sunt mai mult decât comandanți ai cetății, apărători ai documentelor și ai justiției – pentru că le sunt acordate drepturi și competențe hermeneutice. Tocmai aceste drepturi și competențe de interpretare fac forța proiectelor care utilizează sau formulează arhive.
Societatea românească post-socialistă se află în plină criză a arhivei. Dacă principala dilemă asociată acțiunii de a arhiva, oriunde, este legată de relația între excludere (acumulare selectivă de date) și includere (arhivarea extensivă a orice), în cazul României observăm o constantă asumare sau producere a pierderii, la propriu, nu rare fiind relatările despre arhive arse (ca formă de reglare politică) sau lăsate să mucezească în beciurile instituțiilor, departe de accesul publicului.
În contextul acestei crize a arhivei și pornind de la modelul arhivei postmoderne, proiectul ro_Archive are ca scop producerea unei baze digitale de imagini și texte relevante pentru România contemporană. Structură dinamică și propunând continuitate, această arhivă include și va continua să adauge imagini ale transformării urbane și rurale a României – ce nu s-a schimbat, ce s-a construit sau modificat și ce a căzut în ruină. În egală măsură proiect artistic și mijloc de conservare a prezentului, ro_Archive își propune și un prag de semnificație situat în viitor, dorindu-și să devină un mecanism de mnemotehnie culturală.
Inițiat în cadrul Universității Naționale de Arte din București, la departamentul Foto-Video, proiectul este coordonat de arhitectul și artistul Iosif Kiraly. Membri și contribuitori: Iosif Kiraly, Raluca Nestor, Raluca Ionescu, Bogdan Bordeianu, Simona Dumitriu, Michele Bressan, Bogdan Gîrbovan, Larisa Sitar, Cosmin Moldovan, Andrei Mateescu, Cristiana Radu.
Acum în al treilea an de activitate, ro_Archive intersectează acțiunea de observare și documentare pe categorii sociologice cu interesele subiective ale artiștilor care fac parte din proiect, într-un proces în care abordarea conceptuală, drive-ul documentar, studiul asupra dinamicii ori ideologiei arhivării selective, precum și orientarea interdisciplinară, antropologică și urbanistică se intersectează în producerea și diseminarea unei baze de date (care până în acest moment a ajuns la aproximativ 10.000 de imagini, acum în proces de structurare și încărcare pe site-ul www.roarchive.ro). Din ce în ce mai mult, proiectul ro_Archive există și își propune să se dezvolte într-o direcție educațională interdisciplinară, în care înțelegem să ne asociem forțele cu toți cei interesați în studii antropologice, sociologice, geografice, urbane și arhitecturale, pentru producerea unui studiu multidimensional asupra prezentului

sus:
Raluca Ionescu

jos:
Bogdan Bordeianu

pagina alturată:
Iosif Kiraly

românesc, între exotismul și contrastele de tip narativ și inventarul tipologizant. Alt scop declarat al proiectului este de a oferi o alternativă la „modul ludic" cu care media accesează și distribuie discursul asupra imaginii, o alternativă la imaginea-șoc, subiectul de scandal, prin privilegierea obișnuitului și re-legitimarea actului de a fotografia, în fața fricii sau reținerii oamenilor de a fi fotografiați, pe care adesea o întâlnim în călătoriile noastre.
ro_Archive nu are naivitatea de a-și asuma o altă obiectivitate și distanță decât cea estetică, rezultată din imagini interpretabile prin prisma New Topography sau a școlii de fotografie de la Düsseldorf, interpretabile cu siguranță și prin înclinația spre neutralitate estetică, discurs documentar și indexal, poetică a imaginii simple, a fotografilor incluși sau asociați proiectului ro_Archive.
Procesului de mapare a teritoriului, început acum trei ani și care continuă prin călătorii de fotografiere și documentare, i se adaugă un proces de analiză în profunzime, asociat temelor și preocupărilor fiecăruia dintre artiștii implicați. De exemplu, au fost abordate subiecte de observare a unor dinamici sociale contemporane, deformate de obiceiuri din timpurile comunismului, precum atât de specificele „concedii la mare" (de o săptămână sau două, la hoteluri de două stele, prin sindicat sau nu) ori decăderea post-comunistă a stațiunilor balneoclimaterice, care supraviețuiesc prin turismul pensionarilor ori un anumit tip de turism familial (Michele Bressan și Bogdan Gîrbovan, *Trip la două stele*, 2009, *spa.ro*, 2010). „Ca și în cazul litoralului românesc, zona stațiunilor balneoterapeutice a beneficiat de documentare mai degrabă pe parcursul trecutului, perioadă în care locurile au fost imortalizate și transformate în acum faimoasele „vederi din perioada comunistă" (la căutare printre deja mulții colecționari) în care printre culorile saturate se așterne o senzație a absenței, personajele din cadru lipsind sau apărând rar, în număr mic." (Michele Bressan). În post-comunism, documentarea se reduce la tipicele reportaje de la mare, sezoniere și neutre în superficialitatea lor,

conservate în arhivele televiziunilor sau agenţiilor de presă. O alternativă a „reportajului la mare” o oferă Raluca Ionescu sau Andrei Mateescu, observând spaţiul litoralului ca pe un obiect de consum, în care kitsch-ul este imersiv şi nimic nu îl pune în criză. În aceeaşi zonă a observării punctuale a unui fenomen, tematica târgurilor şi manifestărilor publice religioase se regăseşte pe tot parcursul călătoriilor ro_Archive, cercetătorii fiind interesaţi atât de dinamica spectacolului public şi scenografiei specifice manifestărilor religioase, cât şi de contrastul adesea asurzitor între târgurile populare şi contextul în care acestea se produc (ex: Iosif Kiraly, Bogdan Bordeianu, Cosmin Moldovan, Simona Dumitriu, Muntele Găina, 2009).

Un alt exemplu de abordare concentrată a unui subiect este studiul fotografic desfăşurat în 2009-2010 la Cernavodă şi pe canalul Dunăre-Marea Neagră (Iosif Kiraly, Bogdan Bordeianu, Simona Dumitriu). Acest subiect a fost ales pentru complexitatea de semnificaţii ale locurilor – de la tragicul sens al Canalului ca loc de suferinţă la începuturile instalării comunismului (aşa cum este el documentat în Memorialul Durerii) până la utilizarea economică actuală a canalului şi ecluzelor, în relaţie cu industria locală (rafinării, fabrici de ciment, porturi, centrala de la Cernavodă) şi cu transformările (suburbanizare, gentrificare, industrie) din zonele Ovidiu şi Năvodari (cazul Ovidiu, devenit zonă rezidenţială suburbană pentru oraşul Constanţa, este specific extinderii periferice a oraşelor şi redefinirii marginilor, proces observat de grupul ro_Archive în toate călătoriile sale). Tot despre transformare, restructurare şi ierarhie rurală ca efect al unei dinamici sociale masive de tip nou (migrarea românilor din sate la muncă în Vestul Europei) este vorba şi în proiectul personal de documentare al Larisei Sitar, *Home Palace / Palatul de acasă* (2007-2009), în care case în construcţie, abia terminate sau abandonate stau mărturie a efectului pe care politica economică globală îl poate avea asupra existenţei locale.

Aceste exemple de opriri reflexive asupra unei zone sau a unui fenomen social sunt integrate unui proces continuu de analiză urbană, observare a unor trasee periferice, identificare a ceea ce am ajuns să numim „monumente şi semne ale timpului”, observare de natură antropologică a locuitorilor şi mediului lor familiar, în care toţi artiştii care fac parte din grupul ro_Archive au traversat o bună parte din ţară, călătorind şi adesea revenind pentru a fotografia industria la Galaţi, efectul abandonului post-industrial asupra unor oraşe ca Hunedoara ori Victoria, zona Petroşani-Valea Jiului, urbanitate şi transformare la Sibiu, Drobeta Turnu Severin, Bucureşti, relaţia între individ şi spaţiul public etc.

Proiectul ro_Archive oferă oportunitatea unei reflecţii asupra dinamicii înseşi a unui proiect de grup, în care artişti cu background diferit îşi aduc aportul. Mai mult, după trei ani de documentare şi mii de imagini, privindu-le, începem să distingem patternurile, recurenţele, contrastele cele mai evidente din spaţiul pe care îl fotografiem şi, de la o expoziţie la alta, de la o prezentare de proiect la alta, ne definim mai clar propria atitudine faţă de starea lucrurilor observate şi înţelegem arhiva ca pe un construct pur subiectiv, o mie de discursuri microscopice care, prin re-mixare şi re-contextualizate pot fi accesate de oricine în interiorul propriei ideologii. Am fost întrebaţi care sunt criteriile de clasificare ale imaginilor. Am pornit la drum cu un set de criterii, de grupări tematice de natură sociologică la care, din timp în timp, ne întoarcem, lucrăm în continuare cu valorificarea cuvintelor-cheie, procedeu specific bazelor de date. Dincolo de orice criterii, însă, ies la suprafaţă natura polisemantică şi heteronomică a arhivei, în egală măsură cu natura ei pur utilitară, de aparat de documentare a prezentului. În acest sens, proiectul ro_Archive funcţionează şi ca un mecanism de re-semantizare a rolului şi credibilităţii fotografiei şi proiectului artistic ca metodă de studiu social.

CITIES

Elementul declanşator al proiectului CitiesMethodologies a fost dorinţa de a crea o punte de comunicare pentru împărtăşirea metodelor de lucru. Demersul a concentrat eforturile, preocupările şi competenţele privind studiul şi înţelegerea oraşului provenind din arii diferite şi a căror intersectare a fost până acum mai puţin evidentă. Scopul organizatorilor (Aurora Kiraly, Ger Duijzings, Vera Marin, Simona Dumitriu) a fost ca proiectul să devină o platformă de dezbatere şi interacţiune între domenii, transgresând limitele disciplinare (arte, arhitectura, urbanism, sociologie şi antropologie urbană, geografie urbană, filozofie).

text de SIMONA DUMITRIU

© Imagini: Simona Dumitriu

Primul eveniment CitiesMethodologies a avut loc în mai 2009 la Londra, în cadrul spaţiilor Slade School of the Arts, conceptul fiind dezvoltat de Ger Duijzings, Co-Director al UCL Urban Laboratory şi specialist în antropologie est-europeană în cadrul SSEES (School of Slavonic and East European Studies), fiind apoi transformat în eveniment anual. Transpunerea conceptului la Bucureşti a presupus un proces de transformare şi adaptare la context, în urma căruia au rezultat un workshop interdisciplinar, o expoziţie şi o conferinţă, urmând şi editarea unei publicaţii.

Proiectul a fost realizat cu sprijinul: AFCN – Administraţia Fondului Naţional Cultural, UCL (University College London), Urban Laboratory – UCL, Colegiul Noua Europă, Ambasada Regatului Ţărilor de Jos la Bucureşti, Institutul Polonez din Bucureşti, Goethe Institut, HBO România, Fundaţia Arte Vizuale.

Expoziţia CitiesMethodologies
28 octombrie – 5 noiembrie 2010,
Casa Scarlat-Ghica şi UNAgaleria

Artişti: Wesley Aelbrecht, Irina Botea, Margareta Kern, Anthony Luvera, London in Motion, Cosmin Nicolae, Mircea Nicolae, Rastko Novakoviç & Ger Duijzings, roArchive (Bogdan Bordeianu, Michele Bressan, Simona Dumitriu, Bogdan Gîrbovan, Raluca Ionescu, Iosif Király, Andrei Mateescu, Cosmin Moldovan, Raluca Nestor, Larisa Sitar), Peter Sant, Alexandru Solomon, subREAL, Füsun Türetken, Eva Weber, CitiesMethodologies Workshop şi o selecţie de proiecte sociale şi de arhitectura (Komunitas, ATU – Asociaţia pentru Tranziţie Urbană).
Curatori: Aurora Kiraly şi Simona Dumitriu

Oraşul a devenit teren de cercetare pentru multe proiecte din zona artei contemporane, iar expoziţia CitiesMethodologies a fost un bun prilej pentru a

Methodologies bucharest

pagina alăturată:
Mircea Nicolae, Globuri de sticlă / 25 de case demolate (2007-2009)

deasupra:
ro_Archive (2007-2010)

© Imagini: Simona Dumitriu

sus:
ro_Archive (2007-2010)

jos:
SubREAL, Framing și Ascultând Sculptura (2000-2004)

reuni artiști preocupați de această temă și de aspectele sociale, culturale, politice ce modelează contextul urban. Fie că sunt fotografii, instalații vizuale/audio, filme video sau documentare – lucrările din expoziție au funcționat ca exemple despre cum artiștii observă, reflectă, analizează și își pun întrebări despre oraș, urbanitate, locuire.
O parte din filmele expuse în cadrul evenimentelor din 2009 și 2010 de la Londra au fost prezente și în expoziția de la București, alături de proiecte de antropologie vizuală precum workshopul *London in Motion* sau *Lebensraum/Living Spaces*, film de Rastko Novakovik, lectură performativă pentru camera de filmat a jurnalului din timpul războiului din fosta Iugoslavie al antropologului Ger Duijzings.
Expoziția de la București a propus un dialog între extreme: orașul privit de la înălțimea celor mai mari macarale (Eva Weber – filmul T*he Solitary Life of Cranes*), ca mediu construit văzut prin ochii constructorilor săi, pus față în față cu nivelul străzii, al sintetismului jocului și dansului ca formă de construire a unei culturi a copilăriei (Irina Botea – *Ladybug /Gărgărița* și *Reconstituirea*); două tipuri de arhive, una reflexivă asupra alterității, migrației și axată pe recuperarea, recontextualizarea unor documente existente (instalația Margaretei Kern, *Oaspeți*, este o arhivă în dezvoltare continuă a momentelor din istoria migrației forței de muncă europene de după război), alta orientată spre formarea unei noi baze documentare, autoreflexivă asupra acestei dinamici formative (arhiva proiectului ro_Archive).
Mircea Nicolae a expus instalația *Globuri de sticlă/25 de case demolate* (2007-2009), un proiect despre proceduri și metodologii – de la manualul de construire unor globuri de sticlă perfect etanșe (care, în acest caz, conțineau căsuțe tăiate din cărămizi recuperate de la 25 de case demolate, acoperite de globuri de sticlă de asemenea găsite, în ruinele fostei Fabrici de Sticlă), până la metodologiile politice de transformare urbană a Bucureștiului. Exercițiul recuperator, de intervenție urbană poetică, al lui Mircea Nicolae, este însoțit de un adevărat proces de producție, în care obiectul de artă rezultat este nou – o jucărie care a luat formă culturală – prin contrast, în acest caz, cu cele 25 de fotografii care însoțesc globurile, în care casele sunt prezente, aproape sau în plin proces de demolare.
O altă instalație prezentă la CitiesMethodologies a fost proiecția de fotografie, însoțită de un scurt film documentar, a artistului australian Anthony Luvera (*Assisted Self Portraits* și *Prologue to Isha*). *Prologue to Isha* observă interesul artistului în mecanismele schimbului dintre fotograf și subiect, documentând pregătirile pentru un interviu cu Isha, o femeie care trăiește cu schizofrenie cronică. Acest interviu reflectă munca lui Luvera cu persoane homeless din Anglia, cărora nu le face portretul, în schimb asistându-i să își producă autoportete. Exercițiul lui Anthony Luvera este concentrat asupra procesului de comunicare și convingere și ne face să reflectăm asupra dimensiunii etice a procesului de fotografiere.
Proiectele *subREAL*, *Cadraje* și *Ascultând Sculptura* (2000-2004), parte din seria *Interviuri cu orașul*, sunt fotografii înscenate care pun problema iluziei, auditive sau vizuale, pentru a sublinia caracterul artificial al urbanismului și buna sa colaborare cu turismul și mass-media. Intervenția înseși a celor doi membri ai grupului, Iosif Kiraly și Călin Dan, asupra orașelor în care se află, este virtuală și culturală, selecția din expoziție prezentând imagini dintr-un proiect care a debutat, în 1999, cu un dublu scop: să analizeze pe

câteva niveluri realitățile artistice din diverse orașe și să articuleze un jurnal subiectiv al relațiilor grupului cu oameni și locuri.

CitiesMethodologies Workshop
9-23 octombrie 2010
Universitatea Națională de Arte din București

Proiectele interdisciplinare inițiate și dezvoltate în cadrul atelierului de explorare urbană CMW au făcut parte din expoziția CitiesMethodologies.

Arhitecți: Cristian Bălan, Marius Mitran, Mihai Motcanu Dumitrescu, Mihnea Simiraș, Sebastian Stan, Emilia Țugui
Artiști: Marina Albu, Bogdan Bordeianu, Daniel Djamo, Ioana Gheorghiu, Andra Jurgiu, Andrei Radu, Ștefan Sava, Zelmira Szabo
Antropologi/Sociologi: Andra Mitia Dumitru, Marius Huza, Ionuț Piturescu, Viorela Strat, Mihaela Tantas, Miruna Tirca
Coordonator: Vera Marin (ATU – Asociația pentru Tranziție Urbană)

Timp de trei săptămâni, echipe interdisciplinare formate, cu unele excepții, din câte un arhitect, un artist și un antropolog/sociolog, au lucrat împreună la documentarea și formularea unui proiect pentru expoziția CitiesMethodologies. Workshop-ul a inclus întâlniri cu invitați precum Vintilă Mihăilescu, Florin Tudor, Space Syntax, Mircea Nicolae, Celia Ghyka, Ioana Tudora, Liviu Chelcea etc., iar în ziua următoare vernisajului expoziției, artistul video britanic Phil Collins a fost invitat pentru a dialoga cu participanții la workshop și cu studenți ai Universității Naționale de Arte din București.
Tema proiectului, simplu formulată, avea legătură cu spațiile abandonate, centrul de greutate al acțiunii fiecăruia din grupurile interdisciplinare – formate aproape aleator – căzând însă pe observarea metodelor de lucru și a modalităților de comunicare în interiorul grupului, workshop-ul însuși, primul dintr-o serie, fiind un adevărat experiment de „interdisciplinaritate aplicată". Înseși limitele și capacitățile acestui termen profund instituționalizat au fost puse în criză și accentul a fost pus pe dificultatea dialogului. Cele șapte proiecte rezultate, așa cum au fost incluse în expoziție, reflectă formule diferite de lucru împreună. Marina Albu, de exemplu, a invitat în Acvilele Albe câțiva prieteni, doi arhitecți și un antropolog, împreună formulând existența potențială a unui grup fictional de anarhiști care ar fi trăit în București în anii 1945-1948, în spațiul abandonat al unui fost spital în ruine. „Am ales clădirea după miturile pe care le-am auzit despre ea", scrie Marina Albu, motivând selecția locului în ruine din strada Dr. Felix nr. 88. Cum acea clădire avea deja asociată ei o mitologie locală, dezvoltată în cartier, Marina Albu a căutat să observe care sunt mecanismele producerii istoricității, la limita dintre crearea unui nou mit – acela al artiștilor protestatari care preced și poate anticipează acționismul dar care au dispărut subit odată cu instaurarea comunismului – și tranzitarea lui în fapt, documentat și notat în Wikipedia.
Două echipe au ales ca locație pentru proiectele lor zona Lacului Văcărești. Ștefan Sava împreună cu Mihnea Simiraș au abordat problema centralității exploratorului întâmplător, aflat pentru scurtă vreme într-un spațiu cu legi proprii, parțial ieșite din sfera urbanității cu care totuși se intersectează, o ruină paradoxală a incapacității tehnice a regimului comunist, acum ocupată de vegetație, spații de locuire improvizate și traversată din când în când de curioși. „Exploratorul realizează că a intrat într-o urmă a unui accident istoric (comunismul) care este guvernată de niște legi străine individului urban. Cumva legile aplicabile într-un mediu urban nu se manifestă și aici, unde naturalul a scobit și a acoperit urmele lăsate de accident și a continuat să se dezvolte singur, după o voință proprie." (Ștefan Sava, Mihnea Simiraș). Între granițe, artistul video Ștefan Sava și arhitectul Mihnea Simiraș și-au pus problema

sus:
Margareta Kern, Guests

mijloc:
Workshop Ștefan Sava și Mihnea Simiraș, Innercity

jos:
Workshop Bogdan Bordeianu, Andra Dumitru, Sebastian Stan

stânga:
Workshop, Imagine de ansamblu: Marina Albu, „Acvilele Albe"; Andra Jurgiu și Ioana Gheorghiu, „10 metri de la linia de tren"; Andrei Radu, Viorela Strat și Marius Mitran

dreapta:
Anthony Luvera, Assisted Self Portraits și Prolgue to Isha

© Imagini: Simona Dumitriu

măsurării unui spațiu, a relaționării lui, și a urbanității care îl înconjoară și îi devine periferică, la scara umană.
Căutările grupului format din Bogdan Bordeianu, Andra Dumitru și Sebastian Stan au pornit în sens invers, documentând tocmai această zonă a granițelor, a „intrărilor" și „ieșirilor" din spațiul Văcărești – printr-un mall, un nou construit, mare și numai parțial locuit complex de blocuri etc. Observarea limitelor a devenit discurs despre apărarea lor și interdicții în momentul în care, traversând fără să știe suprafața unei baze militare, membrii echipei au fost opriți, reținuți, iar fotografiile digitale realizate în zonă de Bogdan Bordeianu (deși nu documentau un spațiu unde fotografiatul fusese marcat ca interzis) au fost șterse de pe card de către soldații din patrula de pază. Cu ajutorul unui program special, 20 de imagini au putut fi recuperate și expuse ca proiecție.
Marius Mitran, Andrei Radu și Viorela Strat au proiectat un traseu urban marcat prin stencils, între Piața Universității – spațiul golit de statui și locul din fața Casei Poporului în care cele patru statui din fața Universității au fost temporar mutate. Interviuri stradale nuanțează atitudinea publicului față de transformarea, pentru o vreme, a două fragmente ale peisajului urban și pun problema sensurilor date termenilor „statuie" și „monument", explorând clasica interpretare a lui Robert Musil despre invizibilitatea monumentelor și memorialelor.
Proiectele CitiesMethodologies Workshop au căutat să ofere în cadrul expoziției un rezultat care să marcheze intersecția unor experiențe diferite de privire și interpretare a spațiului urban, între activismul social, studiul metodologic, construcție teoretică a discursului interdisciplinar și poetica gestului minimal.

CitiesMethodologies Talks
29-30 oct. 2010, UNAgaleria
Participanți: Gruia Bădescu, Cătălin Berescu, Liviu Chelcea, Phil Collins, Călin Dan, Mădălina Diaconu, Simona Dumitriu și Raluca Ionescu, Celia Ghyka, Margareta Kern, Iwona Kurz, Anthony Luvera, Vera Marin, Vintilă Mihăilescu, Norbert Petrovici, Ștefan Tiron, Varinia Taboada, Miruna Tirca, Ioana Tudora.
Coordonator: Ger Duijzings

Timp de două zile, expoziția a fost însoțită de dialoguri pe tema metodologiilor urbane, moderate de antropologul Ger Duijzings. Alături de o serie de artist talks și performance-uri (Phil Collins, Călin Dan, Margareta Kern, Anthony Luvera, ro_Archive, Ștefan Tiron) conferința, susținută în limba engleză, a mai abordat subiecte ca: politici ale memoriei în orașul Varșovia (Iwona Kurz, Institute for Polish Culture), cartografia mirosului – Viena și București (Mădălina Diaconu), socio-estetica urbană (Vintilă Mihăilescu), inegalități ale locuirii în București (Liviu Chelcea), evaluarea unor spații publice reprezentative pentru marile orașe din România (Gruia Bădescu), orașul ca peisaj (Ioana Tudora), slum tourism (Cătălin Berescu), cercuri de afaceri locale și legătura lor cu economia post-industrială (Norbert Petrovici), interdisciplinaritatea în cercetarea urbană (Vera Marin, Celia Ghyka).

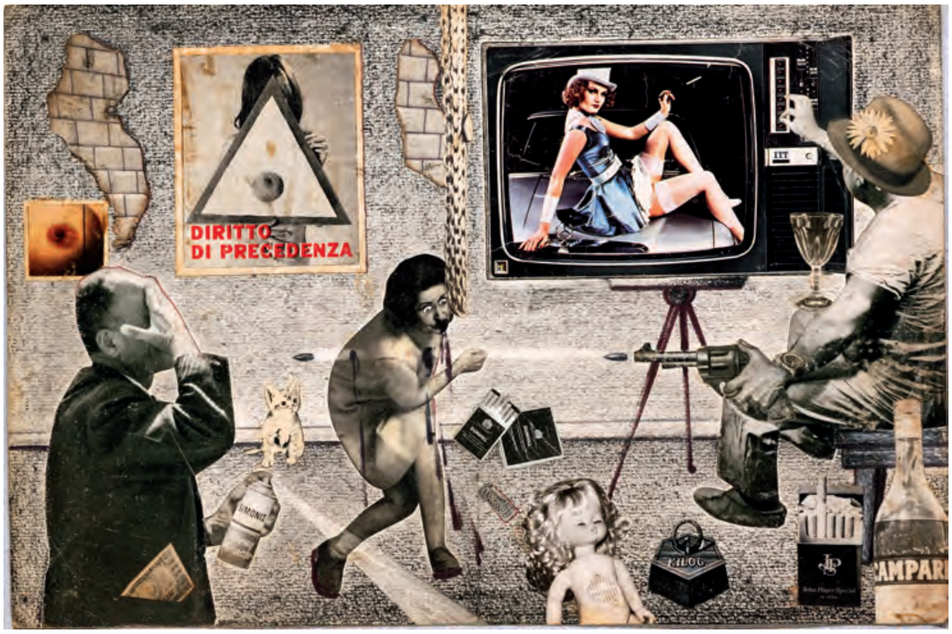
#3

DOSARE DE ARTIST

Portfolios

ION BÂRLĂDEANU

Project Room
Galeria Anne de Villepoix, Paris
27 februarie – 10 aprilie 2010



Erou al muncii socialiste

text de DAN POPESCU

Există un mit fascinant al omului aflat la marginea lumii care duce o existență psihopompă dincolo de convenții sau conforturi burgheze. Fiecare societate are nevoie de acești oameni care trăiesc atât înăuntrul, cât și în afara ei. Ei sunt creatorii discursului critic, ironicii, cinicii, libertinii sau nebunii care pun bazele filosofice ale civilizației occidentale. Filosofia occidentală abundă în exemple: Socrate, Antistene, Diogene cinicul, Montaigne, Rousseau sau Nietzsche sunt momente de acest tip. Ei sunt acele spirite libere care fac cu putință discursul coroziv într-o societate deschisă. Acest discurs acid produce autoreglări sociale foarte importante. Istoria gândirii libere europene este mai mult sau mai puțin un episod din această galerie a oamenilor care fie refuză să joace după regulile canonice de la un moment dat și duc o existență contrariantă, fie chestionează status quo-ul. Ion Bârlădeanu a avut o existență de acest tip. Este născut în 1946 și de mai bine de treizeci de ani a evitat să devină un „cetățean onorabil". Pe vremea comunismului a schimbat toate muncile posibile. La douăzeci de ani pleacă din satul său natal (Zăpodeni, județul Vaslui) și începe să muncească la stuf în Tulcea sau docher în Constanța. În București este, pe rând, gropar, tăietor la gater, paznic sau muncitor necalificat la Casa Poporului. După 1989, trăiește din resurse marginale ocupându-se ca un freelancer de selectarea gunoiului într-o curte de bloc de pe strada Moșilor și face mici servicii locatarilor. Nu își întemeiază o familie și nu se mai angajează. În toți acești ani, Ion Bârlădeanu își întreține însă un proiect artistic pe care îl arată „doar câtorva oameni deștepți". El a făcut ceea ce orice artist ar trebui să facă fie literal, fie metaforic: a parcurs drumul riscant în acel *no man's land* unde fiecare societate își leapădă măștile. Groapa de gunoi este unul dintre aceste locuri. Aproape toată informația culturală a unei societăți ajunge să fie aruncată la gunoi. E un loc bun pentru un autodidact și pentru oricare căutător. Prin existența lui, Ion Bârlădeanu a selectat timp de mai bine de treizeci de ani imagini din reviste și a realizat o serie de colaje unice. Le compune cu intenția de a face filme. Pornește de la un talent nativ de desenator și, dorindu-și să regizeze sau să joace în filme, creează o lume imaginară proto-pop ce este cu douăzeci de ani înaintea unei receptări românești, deoarece stilistica pop este o realitate post-decembristă în România, o consecință directă a societății de consum. El creează cu resurse minimale o fotogramă cinematică care spune de fiecare dată o poveste completă. Este autopsihoterapie fără rest. Toate colajele sale sunt o întâlnire foarte specială de artă pop hibridată de un filon suprarealist – dada. Și totul respiră un aer melancolic de gulag comunist în care lumea filmului și a brandurilor păreau singurele toposuri posibile ale libertății.

Nea Ion reprezintă în același timp un experiment artistic limită care a pus în tensiune întrebări de tipul: se poate vorbi de artă în absența unei intenționalități culturale autoreflexive? Este el creația noastră? Dacă da, cum e cu putință acest lucru? Arta lui seduce printr-o transcendență care provine dintr-o sinceritate „la firul ierbii". E cu putință așa ceva?

HORIA BERNEA

Real Time
MNAC, București
2 decembrie 2010 – 27 februarie 2011
curator: Mihai Oroveanu

text de MIHAI OROVEANU

„Am nevoie de mijloace cu totul noi, de un nou limbaj. (...) Arta implică soluţionarea unei probleme spirituale şi mă interesează numai în măsura în care ea oferă o posibilitate de a contribui la soluţionarea problemelor spirituale ale timpului nostru."
Horia Bernea, 1969, cu prilejul expoziţiei de la Richard Demarco Gallery, Edinburgh

Real Time este o expoziție-eseu care gravitează între începuturile conceptuale ale lui Horia Bernea și câteva dintre ultimele lucrări, în care se pot recunoaște referințe la aceste începuturi.
Sunt expuse lucrări mai puțin cunoscute publicului larg, din anii '70, dar și din perioade mai târzii ale activității artistului. Expoziția nu-și propune să fie o retrospectivă, ci să stimuleze un public larg, ca și pe specialiști, în descoperirea unor noi fațete ale unei opere de o mare complexitate, care demonstrează în același timp – în pofida diferențelor de limbaj – o extraordinară rotunjime și constanță a preocupărilor. Multe din lucrările expuse, realizate în ani de presiune ideologică, sunt mărturia unei libertăți pe care prea puțini și-au asumat-o în acea vreme; dobândirea acestei libertăți a fost – sau a putut fi – după expresia lui Horia Bernea, unul dintre „avantajele spirituale ale unui artist din est".
Pentru că anii '70 au un relief special în această expoziție, am considerat utilă, în paginile ce urmează, reactualizarea unor pasaje dintr-un text al artistului din acei ani, care pot contribui la deslușirea preocupărilor lui de atunci.

O anume dezordine

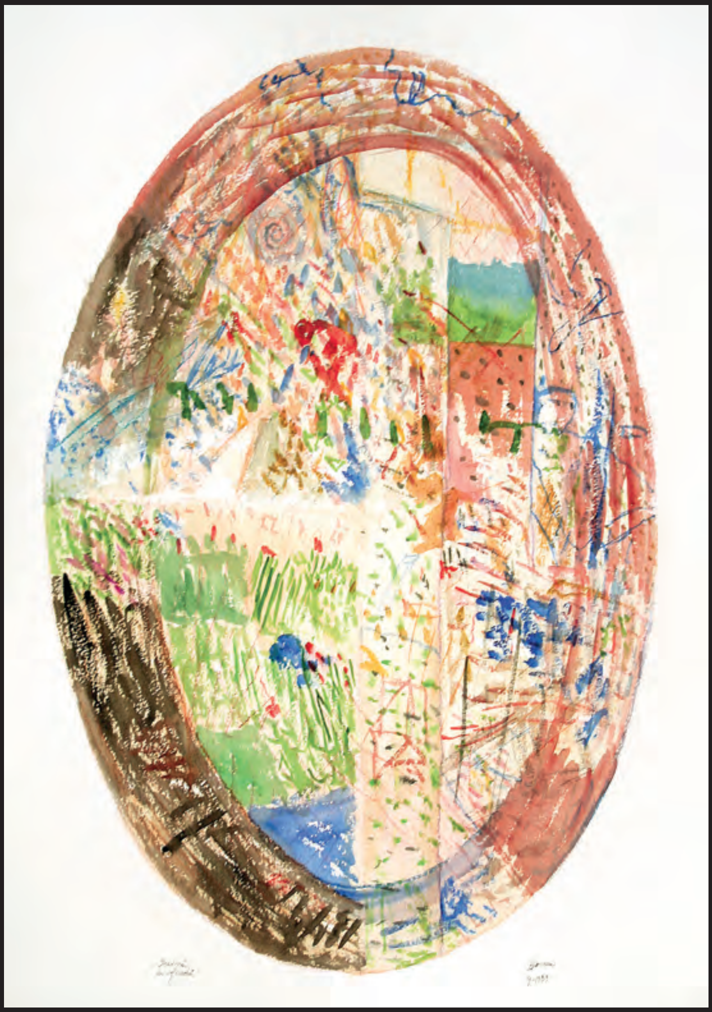
text de HORIA BERNEA

Activitatea artistică are un caracter profund spiritual, este o problemă de conştiinţă, expresia unor aspiraţii, o soluţie interioară mai aproape de mistică decât de „meşteşug", de o simplă problemă de mijloace. Vreau să exprim conştiinţa domeniilor ce ne sunt „interzise" prin definiţie (ipotetic), conştiinţa unei lumi definitiv incomprehensibile (tuturor experienţelor din lumea fizică). Există întotdeauna un domeniu „paradoxal" unde sistemele de referinţă devin inoperante. Spre această „zonă de contact" vreau să-mi orientez experienţele, „constantele" ei sunt cele pe care vreau să le stabilesc, importanţa acceptării existenţei ei vreau s-o subliniez prin activitatea mea.

Este necesară pentru atingerea acestui scop formarea unui limbaj direct, lipsit de prejudecăţi formale, pornind de la premisa că e mai important ce gândim despre un obiect (sau un raport) decât realizarea lui. Entitatea creată este marcată de o funcţie al cărei „cod" este pierdut sau nu e accesibil decât ierarhic.

[...]

„Numele" lucrărilor mă ajută să circumscriu cu mai mare precizie domeniul lor de acţiune, ele devin piese de „contact" al căror domeniu de existenţă e limitat. Aceste „entităţi" sunt urme de acţiuni şi trebuie să fie concepute ca atare – îndepărtate de sisteme de referinţă. Ele sunt marcate de „al treilea nivel de abstractizare", care ar fi expresia tensiunii intelect-afect ce apare în atingere cu zonele de contact „paradoxale", căreia îi sunt subordonate toate informaţiile, „mesajul artistic", mijloacele şi intenţiile. E deci necesară conceperea unui „super-rafinament" treptat accesibil, subtil, ambiguu, guvernat de „legi slabe". Ar fi vorba aici de o „iconografie de după cunoaştere" – un context abstract. (...)



MATEI BEJENARU

PRUT, proiect conceput de Matei Bejenaru (artist vizual)
în colaborare cu Dan Lungu (scriitor și sociolog)

PRUT este un proiect de cercetare artistică interdisciplinară care documentează creativ și interpretează date privind stilurile de viață (cu referire la tipurile de locuire, valori și mentalități, opiniile și atitudinile privind problematica actuală), dinamica și schimbarea socială, efectele migrației internaționale în teritoriul din zona râului Prut.

Ca urmare a schimbărilor sociale și politice din ultimele două decenii, teritoriul geografic românesc ce se mărginește la Est cu râul Prut – județele Botoșani, Iași, Vaslui și Galați –, considerat drept una dintre cele mai sărace și mai rurale zone ale României, a devenit după anul 2007 frontiera de Est a Uniunii Europene.
În acest context, relevanța unor analize artistice (fotografie documentară organizată criterial, realizarea de filme video documentare), alături de cele cu caracter sociologic (date statistice, interviuri de profunzime, observații de teren) depășește cadrul românesc prin câștigarea unui interes la nivel european.

Schimbările profunde produse în societatea românească după căderea comunismului au afectat în diferite moduri și regiunea de Est, chiar dacă rămâne încă cea mai izolată, mai rurală și mai săracă zonă a României și a Uniunii Europene.

Analizele artistice pot fi circumscrise unui discurs artistic contemporan al cărui concept este documentarea vizuală a teritoriului locuit. În final, proiectul PRUT va conține o bancă de imagini fotografice organizate criterial, o expoziție de fotografie și video documentar ce poate fi itinerată, o carte (publicație) care va conține studiile și documente sociologice, precum și o selecție de imagini.

Matei Bejenaru: Fotografii ale unor profesori navetiști din Județul Iași, din cadrul proiectului PRUT, serie de fotografii argentice, dimensiuni variabile, 2010

ZSOLT BERSZÁN

Black Objects
Anaid Art Gallery, București
27 octombrie – 21 noiembrie 2010
curator: Diana Dochia

text de ADRIANA OPREA

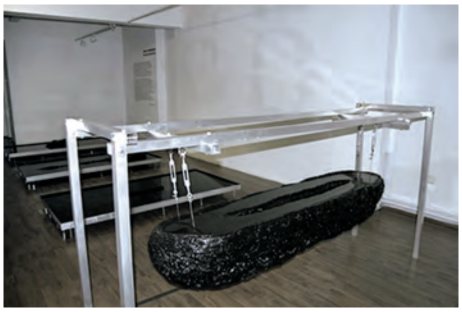
Despre Zsolt Berszán s-au scris deja câteva texte consistente, prilejuite de expozițiile sale din ultimii ani. În jurul producției lui s-a coagulat astfel o adevărată tematică artistică. Se discută despre negru, despre viermele ca entitate obsesivă a imaginarului său, cel care transformă materia, preface realitățile și malaxează substanța lumilor posibile, despre „artiști ai negrului" (aceia care au produs lucrări esențiale în care negrul joacă un rol anume – Malevich, Stella, Reinhardt), despre impermanență, silicon și viață alternativă, despre finisajul simili-industrial, ingineresc, al lucrărilor lui, despre efort manufacturier și despre anxietate „neagră". Accentele acestei problematici se pot însă schimba, nuanța, renegocia – este scopul frazelor care urmează.

a/n

O culoare nu apare niciodată singură; e imposibil să discuți semnificațiile culturale ale unei culori făcând abstracție de relațiile pe care ea le întreține cu celelalte. Negrul e discutat în textele despre Berszán de parcă am putea vedea în lucrările lui un fel de esență a negritudinii, compactă, pură, independentă de context. Ce rost poate căpăta negrul dacă e invocat de unul singur, asemenea unei entități cromatice de sine stătătoare? Nici măcar perceptiv el nu poate fi luat în considerare decât în relație. Primul care dă seama de relaționalitatea negrului este artistul însuși: în majoritatea lucrărilor sale, dar și în aranjamentul expozițiilor lui, negrul e însoțit de alb. Formula expoziției de la galeria Anaid, spre pildă, joacă între negru și efectul argintiu al metalului, griul metalic, deci, în ultimă instanță între negru și alb. De altfel, expozițiile din ultima vreme ale lui Berszán sunt în alb/negru, nu în negru. De aceea ele sunt mai mult sobre, chibzuite, decât sumbre, tenebroase, așa cum riscă să le redea o insistență exclusivă asupra negrului. Există un raccourci cultural pentru binomul alb/negru: lumea colorată, animată de culori, a putut deveni inavuabilă, în sensuri pe care nu le pot examina aici, odată cu Reforma; un anume purism însoțește universul „decolorat" al albului și al negrului, după cum o anume deșănțare e atașată calității de a fi colorat (și, poate în conjuncție cu această opoziție fățișă față de exuberanța unei lumi „în culori", sunt de urmărit și avatarurile esteticii alb/negru în film, fotografie și pictură).
Pe de altă parte, există în ciuda celor de mai sus o solitudine de altă natură a negrului, pe care o împărtășește cu albul, reținând însă mai mult din izolarea la care acest statut predispune: e vorba de statutul său de non-culoare (discutabil odată cu definirea culorii în sine ca manifestare spectrală a luminii).

Negrul bun

Singurătatea aceasta a negrului nu e însă de la sine înțeleasă; ea i se atașează, dacă vrem, odată cu definiția lui științifică. Dar lucrurile nu au stat dintotdeauna astfel, iar negrul nu a fost dintotdeauna solitar, negativ și opac. Cred că lumea lui Berszán crește, dimpotrivă, pe un negru fundamental benefic, pozitiv, abundent și plin. În linii mari, simbolismul cultural al negrului este dual: ne spune că există în lumea aceasta un negru bun și un negru rău. Pentru culturile antice, de exemplu, între acestea două se cască o paletă fascinantă de nuanțe ale negritudinii, care se referă toate la substanța, corpul, carnea negrului, așa cum se nasc ele nu sub efectul materialității, greutății efective a pigmentului, ci sub efectul luminii. În numirea culorilor, pentru antici era mai importantă luminozitatea, nu colorația, de unde atenția lor către densitatea, textura, irizarea negrului. Latina vorbește despre un negru mat – ater –, cel care va deveni negrul cel rău, urât, murdar, opac, și despre negrul lucios, luminos, strălucitor, preluat de alchimiști: niger. Negrul greu, opulent cu care lucrează Berszán are o bătaie, chiar dacă lungă și indirectă, înspre fecunditatea pământului, simbolismul peșterii, al grotei, e un negru care poartă virtuțile unui ambasador cromatic trimis dinspre „o altă lume" (referința îi aparține artistului, voi reveni asupra ei). Regatele pământului, cum e infernul păgân, sunt cele în care au loc marile treceri, nașterile, extincțiile și renașterile care fac lumea să meargă (tematica trecerii fiind una la care, din nou, artistul face în mod explicit referire).
Creștinismul impune opoziția ireductibilă între negrul materiei decăzute, negrul umbrei, nopții, întunericului, și albul redemptiv, lumina spiritului, cunoașterii și a credinței. Corbul și porumbelul, doliul și slava, moartea și viața, infernul (plin de materie) și raiul (plin de spirit). Pe această linie, dacă s-a spus că negrul este culoarea modernității, această intuiție ar putea



căpăta sens și prin corelarea subpământeanului infernal cu suprapământeanul urban, industrial. Corpul pământului cu țesuturile lui e făcut din cărbune, petrol, fier; de acolo ies smoala, asfaltul, cenușa, funinginea, praful, fumul, toată murdăria care înnegrește orașele moderne. Negrul este fluidul care curge, hrănindu-l, prin tot acest (mai degrabă) cenușiu al civilizației, îmbâcsit, tern, întinat. Berszán manipulează asemenea materialități și o face tehnologic, ca într-un mic atelier industrial. Mizează el poate pe negrul bun, dar știe foarte bine și de existența celuilalt. Negrul fusese cândva culoarea artizanului, a aceluia care lucrează undeva dedesubt, uvrierul care produce un artefact în spațiul concentrat, închis, al atelierului său. Cablurile, șuruburile, niturile, cârligele și toate celelalte dispozitive care concură la susținerea, suspensia, prinderea și racordul obiectelor lui Berszán sunt rezultate și urme totodată ale unui asemenea travaliu.

Lumina

Berszán spune că negrul lui nu e pur și simplu negru, că e o sursă de lumină, nu de întuneric, că în contact cu alte materii, alte agregate, alte substanțe (apa, siliconul, smoala, spuma poliuretanică) el emană lumină, în loc să o înghită. Lumina iese chiar de acolo, din negru, deschizând, în răspăr cu simțul cromatic comun, o altă lume, născută dintr-o specie surprinzătoare, oximoronică, de luminozitate țâșnită din interiorul negritudinii, și nu dimprejurul ei. Așa cum anticii puneau mai întâi relația cu lumina în denumirea culorii, există o vastă literatură artistică în care se discută raporturile pigmentului cu luminozitatea. În ce privește negrul pus în raport cu lumina, un reper care, dincolo de incompatibilitățile evidente (de discutat cu alt prilej), confirmă intuiția lui Zsolt Berszán, ar putea fi Pierre Soulages. (Privind strict din acest punct de vedere, ceea ce apare tridimensional în obiectele primului, e doar bidimensional pe pânzele celui de-al doilea). S-a spus că Soulages are o operă dedicată negrului, obiectul ei fiind nu monocromia, ci, nuanță semnificativă, monopigmentarismul. Asta întrucât el pretinde că investighează „un dincolo de negru" – *l'outrenoir* – pe care îl localizează ca rezultat al interacțiunii negrului cu lumina care cade pe suprafața picturală. Negrul nu e nici pe departe o absență, ci o entitate care se constituie ca sursă secretă a luminii. Acest statut al negrului îi conferă o prezență aparte pe pânză – comparabilă cu pregnanța obiectului negru al lui Berszán. Tatonând topografia negritudinii și pipăind grăsimea negrului, încolăcirile lui în bătaia luminii – pe care ele, paradoxal, o îmbogățesc, nu o anulează –, pictura lui Soulages și obiectele lui Berszán sunt experimente cu indefinitul luminii, nu cu finitudinea – conotată negativ – a negrului.

Culoarea

Michel Pastoureau, în *Noir. Histoire d'une couleur*, Ed. du Seuil, Paris, 2008, care mi-a servit drept reper pentru înțelegerea culturală a negrului, vorbește despre nevoia unor studii similare asupra simbolisticii, nu mai puțin bogate, a tuturor culorilor spectrale. O atare sugestie e de preluat sistematic și în câmpul cercetării asupra artei (moderne și) contemporane, unde negrul, numai negrul, poate fi examinat la atâția artiști, dincolo de cei deja pomeniți. Manet, Miró, Mondrian sunt referințe obligatorii. De altfel, obsesia pentru una și aceeași culoare – care poate traversa cicluri, serii întregi de lucrări ale unui autor – constituie o temă în sine. Negrurile lui Ioan Sbârciu sau Petru Lucaci pot fi invocate în interiorul unei asemenea discuții. Problema griurilor capătă abisuri asemănătoare, beneficiind de raccourci-uri culturale probabil la fel de ample ca ale negrului – un exemplu doar fiind Gerhard Richter, Acht Grau. Iar griurile recente din pictura românească pot fi incluse în siajul aceleiași problematici. Care sunt, de fapt, culorile predilecte, semnificative, ale artei contemporane românești (dacă, pentru început măcar, se poate lansa interogația asupra lor de o manieră atât de laxă și generalizantă)?

Anorganicul

Pe linia aceluiași simbolism, dacă negrul și metalul lui Berszán rămân ireductibil ancorate în materie (fie și una aflată sub incidența luminii), impactul imageriei astfel constituite poate fi redat prin dualitatea dintre omogen-anorganic și neomogen-organic. Interesant e că forma lui Berszán evocă organicul (văgăuni, scobituri, denivelări, gâlme, cavități, excrescențe, porozitate, moliciuni), în timp ce materia acestei evocări este anorganică (silicon, smoală, aluminiu). În expoziția de la Anaid (și probabil în toate expunerile acestor lucrări), percepția comună e contrariată: lucrurile stau, sunt bine ancorate, stabile și ferme, cu toate că ceea ce reprezintă ele aduce mai curând a colcăială nedeslușită, a încolăcire de microstructuri pentru a forma suprafața accidentată, mucilaginoasă, vag instabilă a unor organisme stranii. În contextul acesta s-a vorbit despre viermele lui Berszán ca despre obsesia imageriei lui, viermele fiind entitatea care face trecerea organicului către anorganic, veriga-cheie a procesului de metamorfoză a unei lumi într-alta. Viermele fiind non-umanul întruchipat, universul estetic articulat prin el ar sta astfel, iremediabil, sub semnul anxietății, fricii, spaimei; sub semnul unei disperări calme, dar inevacuabile. Ar fi aici eterna spaimă a viului de ceea ce îl neagă. De negrul rău. Dacă anorganicul („neviul") e omogenizant, organicul (viul) e un alt termen pentru complex, diferențiat, individualizat. Se pare că în lumea fizică este mai ușor să cobori spre omogen decât să urci spre eterogen, fizicul tinde să înghită viul, îl depășește și îl domină. Asaltul lumii fizice asupra sistemelor vii e totuna cu îmbătrânirea, boala, degenerarea lor. În acest sens, opusul viului nu este moartea, ci anorganicul, omogenizarea, pierderea în generalitate, nediferențierea de materie. Cu toate astea, ceea ce face Berszán induce o reprezentare a viului care acționează în materia anorganică și o structurează în interesul său propriu. Toată ingineria instalațiilor sale păstrează energia organicului care își face loc în sânul omogenității materiei anorganice.
Dar fie și așa, lupta agentului structurant cu materia destructurantă nu îmi pare o confruntare cu dușmanul, cu negrul diabolic, negrul fără față umană. Pentru că expunerea lui Zsolt Berszán are o acalmie intrinsecă, o liniște, o potolire: frână și rezistență față de orice posibilă intensificare. Este, îmi pot imagina, o liniște care vine odată cu scufundarea lentă a umanului în anorganic. Universul fizic al metaloizilor netezește diferențierile dramatice ale viului. Universul fizic este mai ales anorganic, mai ales tăcut. Cerebralitatea, conștiința se pierd în el de două ori: în organicul vieții mai întâi, apoi în baia uniformizantă a lumii fizice care înghite la rândul ei viața. Nu e deloc terifiant să te pierzi în materie. Nimic nu e mai odihnitor, cred. Se sfârșește, e liniște. Încă o dată, negrul e benefic.

RUDOLF BONE

The Dice
Galeria Plan B, Berlin
10 septembrie – 20 noiembrie 2010
curator: Mircea Cantor

deasupra:
Autoportret castană
Chestnut Self-Portrait

pagina alăturată:
Die

pagina următoare:
Die

Angoasa „metanaraţiunilor"

text de LUCIA POPA

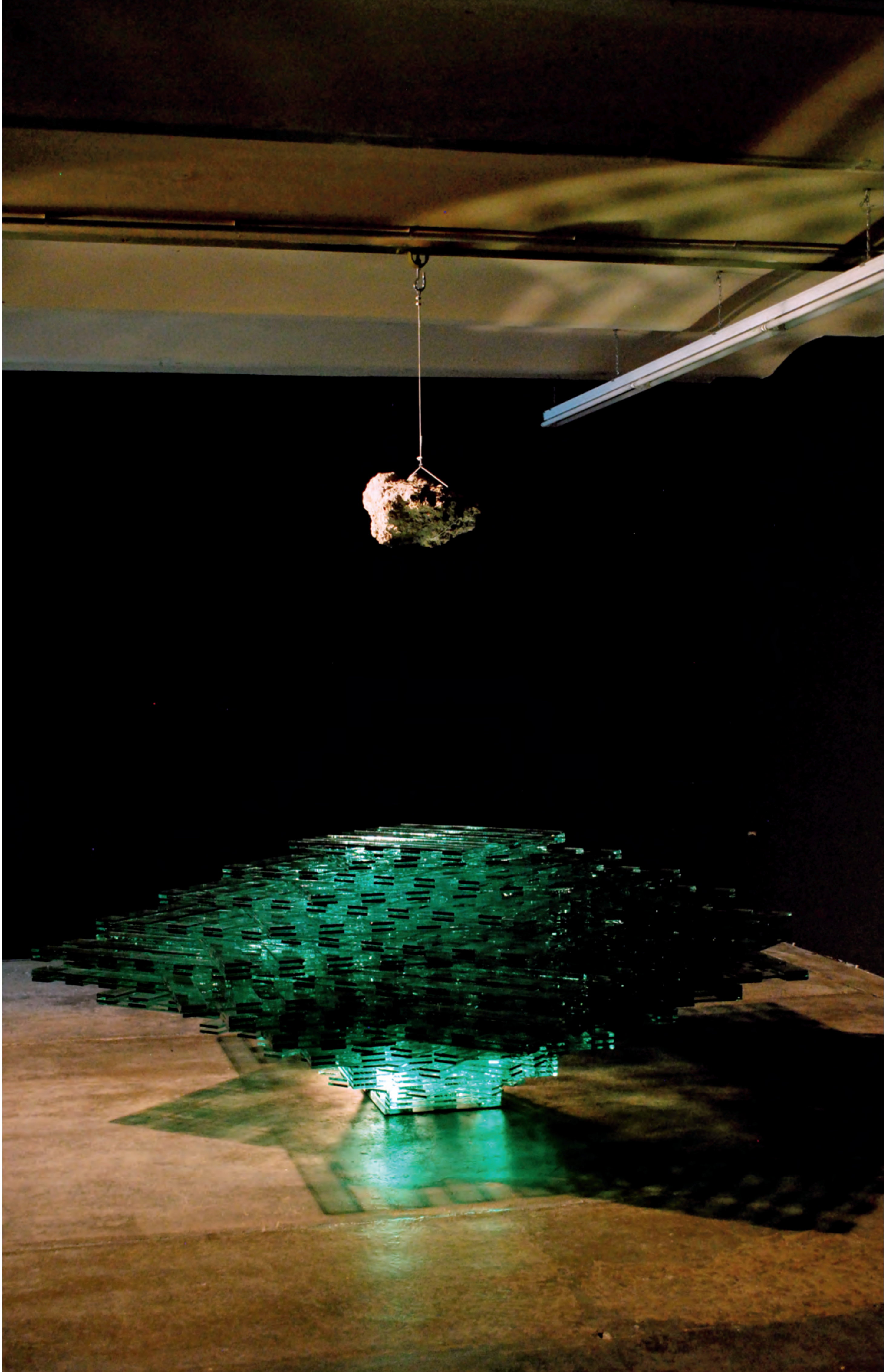
Stilizate până la abstractizare, lucrările lui Bone rezistă totuşi analizei „iconografice", după interpretarea deja „clasică" a imaginii artistice concepută de Erwin Panofsky. Iar această adâncime tematică, în cazul său în legătură strânsă cu dimensiunea iconică – algoritmul formelor – deschide galeria unui proiect specific modernităţii: „metanaraţiunile", în accepţia lui François Lyotard. Autonomia esteticului este una dintre faţetele acestor „grands récits": Bone a căutat multă vreme în şi prin arta sa forme „desăvârşite", situate în afara determinărilor de epocă sau regionale, chiar în afara curentelor estetice, forme care surprind „adevărul". Este aproape un proces mistic pe care îl descrie drept o formă de „transcendenţă verticală", un soi de căutare faustică a pietrei filozofale. Artistul orădean a vrut să imprime stilului său dimensiuni universale, să iasă din dramatica şi aproape inevitabila etichetă de „estic". Metoda sa era, într-o primă etapă, în perioada relativei destinderi a regimului comunist mai ales, să găsească stiluri şi idei „perfecte", care ar fi existat apriori, precum Ideile lui Platon. Arta era deja setată în categorii bine trasate, iar artistul trebuia doar să o descopere, printr-un proces cvasi şamanic, de decriptare a fanicului estetic, credea Bone. Întreaga artă este, o spune şi astăzi artistul, „un objet trouvé". Chiar şi această idee a lui Duchamp era şi ea plasată în aceeaşi dimensiune „eternă", considerată ca o categorie logică a lumii.

Fost membru al grupării experimentale „Atelier 35" din Oradea, sculptorul încerca să se delimiteze de „canoanele" realismului socialist descoperind stiluri artistice noi, în rezonanţă cu tendinţele vestice ale momentului, uneori în mod voit, alteori întâmplător, ca rezultat al unor frământări asemănătoare, poate. Deşi nu şi-a propus niciodată explicit disidenţa, căutarea sa aproape don quijotescă a formelor desăvârşite a intrat firesc în opoziţie cu regimul, pentru simplul fapt că modelul estetic după care lucra era antagonic modelului ideologic, propus de Partid. în locul mesajelor cenuşii ale Puterii, ambalate în reverii figurative standard, perfect transparente unor categorii largi de public, Bone lucra sculpturi şi instalaţii care chestionau temeliile Universului, într-o îndârjire aproape autistă. La această luptă surdă – rezistenţă în tăcere – face aluzie fotografia „Chestnut Self-Portrait", din 1983, în care artistul priveşte intens şi dureros în obiectiv, cu gura încleştată, blocată de beţişoare de lemn. Cu această lucrare, Bone trece dinspre subversiv în anticamera disidenţei.

Lucrările lui Bone selectate pentru expoziţia „The Dice" de la Plan B Berlin, încheiată la sfârşitul lunii noiembrie şi curatoriată de artistul Mircea Cantor reconstituie, cu o ambivalenţă rafinată de sensuri, eşuarea marilor proiecte moderne. Instalaţia „Megalopolis", asamblată din bucăţi dreptunghiulare de sticlă suprapuse astfel încât lucrarea ia forma unei piramide duble, ca în oglindă, este o metaforă a puterii „megalomane", a utopiei impuse. Deşi instalaţia capătă dimensiuni aproape monumentale, echilibrul precar în care se află, accentuat de piatra de râu suspendată deasupra, gata să se prăbuşească peste bucăţile de sticlă, trimite la iluzia controlului absolut a regimurilor totalitare, spulberată de evoluţia istoriei. Echilibrul mundan tulburat de ambiţiile moderne se reface prin gesturi care ţin de hazard, interpretează Bone surparea regimurilor obsedate de control. Postmodernismul parodiază prin citări ludice, calchieri şi răsturnări de scenarii mania pentru „proiect" a modernităţii – una dintre grilele prin care poate fi citită, la nivel iconologic, al valorilor propuse, expoziţia „The Dice".

Hazardul – zarul – înseamnă jocul, dar şi acceptarea tolerantă a diferenţelor, a varietăţii, a alterităţii, uneori până la anularea soluţiilor, din pricina infinităţii lor. Cubul de aluminiu „Die", desfăşurat cu iregularitate voită în galerie, lasă din nou în penumbră sensurile politice – sforţarea dictatorială de a măslui jocurile providenţei instaurându-şi utopia – pentru a fi şi aluzie la pluralitatea soluţiilor estetice şi la parcursul sinuos, imprevizibil şi incontrolabil al istoriei artei.

Deşi în planul semnificaţiilor Bone intră suplu în plin postmodernism, jucându-se cu sensurile şi valorile estetice, din punct de vedere iconic el aspiră la forme „pure", ideale, în viziune modernă. Kantian prin proiect estetic, sculptorul insistă asupra relativizării valorilor în stratul axiologic al lucrărilor sale. De aici, din acest balans între extreme – tragismul, sobrietatea dar şi eleganţa expoziţiei. Epopee a descinderii postmodernismului din modernismul agonizând, opera sa chestionează la alte niveluri crizele artei contemporane, pe care o suspectează de „frivolitate". Iar peste acest fundal ideatic care subîntinde expoziţia, se proiectează şi filmul sfârşitului proiectului politic tras cu rigla, a regimurilor care reduc lucrurile la un numitor comun. Elogiu şi dramă a hazardului în plan istoric, filozofic şi estetic, expoziţia poartă în sine, prin antagonismele sale subtile, şi explicaţia pentru faptul că artistul nu a mai lucrat cam 15 ani, pentru a se întoarce recent la pasiunea sa. Adept al modernismului din punct de vedere estetic dar al pluralităţii soluţiilor în sfera politică, Bone a trăit în măcinarea unor contrarii fundamentale. În colaborare cu artistul Mircea Cantor, Bone a găsit în sfârşit soluţia acestei angoase: naraţiunea, expoziţia ca dramatizare a surpării iluziilor moderne şi ca parodie a soluţiilor divergente ale postmodernităţii.



IRINA BOTEA

A Moment of Citizenship
National Museum of Contemporary Art,
Bucharest
20 octombrie 2009 – 24 ianuarie 2010

Auditions for Revolution, 2006
Video şi film 16 mm transferat, 24'
Courtesy Irina Botea

Irina Botea's work occupies the border between documentary and fiction, a border that she subtly explores in her videos, performances, photographs and installations. Some of her pieces superimpose or alternate between archive images from audio-visual media, or actually use such images to recreate sequences of scenes from historical events that occurred in her native Romania. The exhibition "A Moment of Citizenship" included the video projects " Before a National Anthem" and "Auditions for Revolution".

text by MARÍA INÉS RODRÍGUEZ

The two works that she is presenting in the mezzanine and foyer spaces, and also in the form of a publication, are part of a more general enterprise of rereading and re-enacting (with the emphasis on the theatrical acting) key moments from recent Romanian history. These events were turning points that started a new chapter in the life of an entire community. The current panorama reflects the new cartographies of power, which in turn generate new zones of contact that are redefined every day, and lead to new kinds of negotiations and hierarchies determined by globalisation and its political, economic and social ramifications. For Before a National Anthem (2009), a video produced specially for this exhibition, Botea asked a group of Romanian poets to write new words for the Romanian national anthem, giving this song a new dynamism and political significance. Twenty years after the events of 16 to 22 December 1989, leading to the Romanian revolution and the fall of Nicolae Ceauşescu, Botea is examining with this project as well as her work Auditions for a Revolution (2007) such notions as national identity and the role of the citizen in creating new symbols for a newly emergent nation. Citizenship, a complex notion, and something that is constructed on a number of different levels and in different contexts, as Étienne Balibar points out in his essay Vers une citoyenneté imparfaite: "Citizenship is more a practice and a process than a stable form. It is always evolving."[1]
As for the publication accompanying this exhibition, like a songbook, it contains the different poems used to compose the new version of the national anthem, together with the poets' thoughts on the ethical, political and social implications of this kind of song. As Brian Holmes points out, "art can be a chance for society to collectively reflect on the imaginary figures which it depends upon for its very consistency."[2]

1. Étienne Balibar, Nous, citoyens d'Europe? Les frontières, l'État, le peuple. Paris: La Découverte, 2001, p. 211.
2. Brian Holmes, "Artistic Autonomy and the Communication Society," talk at Tate Modern, London, 2003.

Before a National Anthem

text by IRINA BOTEA

In June 2008 I saw “Canciones para despues de una Guerra” by Basilio Martin Patino in Reina Sofia, a documentary made in the last years of Franco, reviewing how the popular music was inserted with fascist propaganda, but also how songs were places of resistance for the Spanish people.

This encounter was the “madeleine” which activated my memories of being forced to sing propagandistic songs as a child, (while waiting for hours for Ceausescu’s car to pass through one of the boulevards of Bucharest), as well as the memories of 1989 revolution and especially the songs of the 1990 University Square protest movement.

The documentary also made me think about the time in 1989 when the Romanian National Anthem was changed from “Trei Culori” to “Deşteaptă-te Române”, a song from 1848 that was recycled.

All those memories triggered in me the interest of researching what is the “political-song“ imagination of Romania today. How can a National Anthem be composed today?

Can the National anthem be placed in a dynamic (active) space, of discussion, where the agency that is reserved for the citizens can be negotiated? What kind of language will be used in such an anthem, what words and what expressions will “qualify”? Words like democracy, national salvation were questioned in 1989, when a name for the new governing party was searched.

Did we find a place for the word “democracy” in 2010, 20 years after…? What words will regain their meanings?

I have started to think about the idea of seeing the national anthem as an active "battlefield", as a space that has to be conquered.

I began to feel that it is only in the negotiation with the space of the song that the person-citizen becomes a subject (similar to the way in which a worker becomes a subject only during the time that he is able to negotiate the wage for his labor).

I have asked Romanian writers to compose a national anthem in the freest way that they can think of. When the writers turned in their work I handed the written pieces to the composers and encouraged them to compose the music for them in the freest way they could imagine.

In the process more questions appeared like: For whom is it written? Is it obsolete to talk about nation, nationalism, national anthem? When do we remember the national anthem? When do we use or think of the national anthem? Is it only during sports events, during football championships, when our team wins? How can an anthem represent all Romanians? Are Romanian emigrants included in this representation?

People participating in this project include Romanian writers and musicians, some living in Romania, others living outside. One writer is from the Republic of Moldova.*

Each writer approached the anthem differently, and each described his or her approach at the end of the poem. With all the responses I have collected from composers and writers I made a collage anthem (see “Imn – Cum se mai compune astăzi un imn național?”).

The composers tried to also find freedom in putting the poems on music.

All the compositions will be recorded on video.

“Before a National Anthem” offers a collection of poems and songs that have the potential of becoming a national anthem, and a sample of today’s imagination for the future.

** The national anthem of the Republic of Moldova is “Our language”, a song that I have learnt in school in 4th grade. It is a song about the Romanian language. However, the official language of The Republic of Moldova accorăding to a revised article in the Moldavian constitution, is “Moldavian”.*

MIRCEA CANTOR

Shooting
Galeria Dvir, Tel Aviv
11 septembrie – 23 octombrie 2010
curator: Mihnea Mircan

text de MIHNEA MIRCAN

În expoziţia-proiect, artistul foloseşte două elemente recurente, arma şi oglinda, situându-şi discursul pe planuri ambivalente, „shot" însemnând nu numai „împuşcat" ci şi „fotografiat", iar oglinda având semnificaţia supravegherii. Prin intermediul acestora, orice dezacord poate fi repede înăbuşit. Un Panopticon difuz, în care toţi sunt observaţi oricând şi oriunde, înarmat cu instrumentele documentării şi represiunii. În expoziţie este imaginat felul în care viaţa, munca şi semnificaţia lor pot fi definite şi reprimate din perspectiva unui adversar. Proporţiile de tragedie şi de ironie ale acestui mix conceptual sunt perfect echivalente, aşa încât ceea ce părea o observaţie descurajată este de fapt un recurs la imaginaţie, o invitaţie la acţiune poetică.

MACHINE GUN IN THE MIRROR STAGE

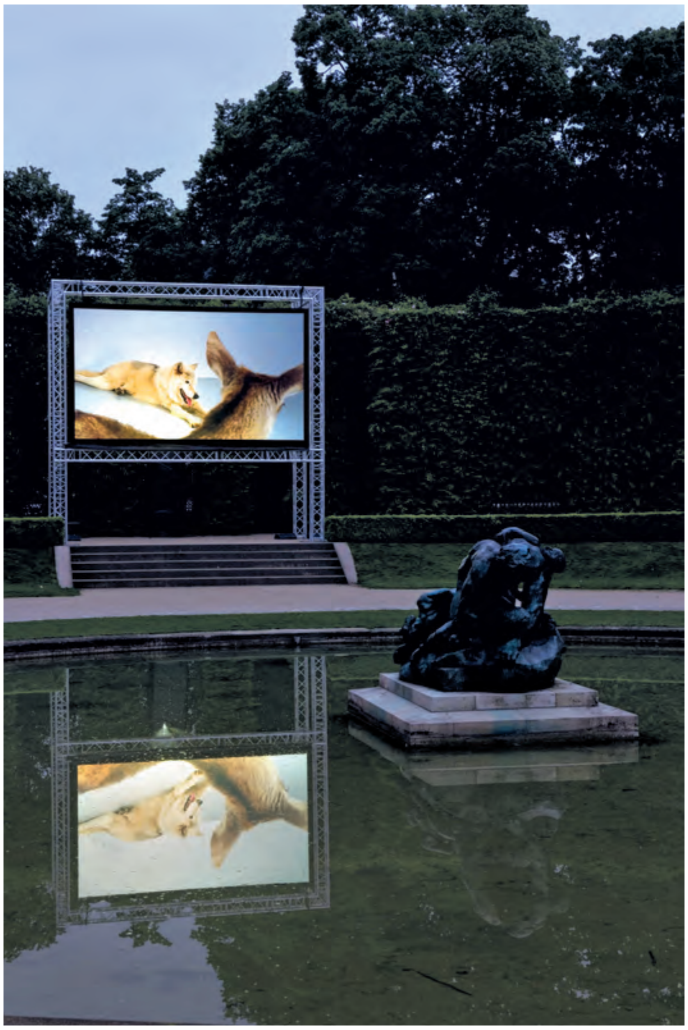
In Mircea Cantor's 'Tracking Happiness', dancers pace the sand in a circle, sweeping repeatedly the trace of each other's steps. In its conflation of first cause and last effect, made identical in spite of the distance separating them, the film recalls Vladimir Nabokov's observation in 'Speak, Memory' that the future might just be "the obsolete in reverse". The choreographed procession in the film takes place at the phantasmal center of history that Nabokov's phrase invites us to imagine, where the obsolete becomes itself – time past – to one side, while unfolding as the new to the other, only to be recuperated as obsolescence, as a unsettling rehearsal for a postponed conclusion. Cantor's film takes the conventional timeline of historiography and makes it round: a loop, where the gesture is equivalent with its passage and simultaneous with its erasure, and where the tragedy equals the farce. A circular poetics, which can be understood as a space for biographies to be endlessly refashioned, or for disjunctive selves to be posited against the idea – still haunting mindsets, institutions and those political discourses predicated on apocalyptic scenarios – that time flows towards a definitive clarification of its purpose, or that the present proceeds inevitably from the past and adheres to the future as its necessary confirmation.

This remarkable video could serve as an introduction to 'Shooting', Cantor's exhibition project at Dvir Gallery, Tel Aviv. Here the artist assembles an arsenal of spatial and temporal definitions, of distant realities that function as each other's distorted reflection, obliquely defining a confrontational position. This hinges on the use of two recurrent props, the gun and the mirror, and on situating the discourse within an ambivalent scene to be 'shot' – photographed – and surveyed, so that dissent can be promptly stifled. A diffuse Panopticon is looking everywhere, from everywhere, armed with the instruments of both documentation and repression.
It institutes its existence and efficacy via both, it is located at the blind spot and at the vanishing point; it could be said to be looking at itself, to be ensuring its permanent self-reflection.
Our whole world seems organized to accommodate and guarantee this purpose: political life, in the variety of its manifestations and levels, should never interfere with this gratifying exchange, and should never block the picture.
The gun and the mirror compose in Cantor's exhibition something of a disjointed, but nonetheless functional, camera, and interlock to take aim at the correspondences between selves, tasks and borders. The artist sets into motion categorical processes by which power defines itself as power, and business as business in another significant piece: political and economic strength seem designed to delight in their conceptual stability and instrumental effortlessness. The neon with 'Geschäft ist Geschäft', legible only in mirror installed on the opposite wall, sees itself in bits of broken mirror (which might indicate a previous, shattered identity)

pagina alăturată:
Rainbow, 2010
color etching ink, artist's finger prints 7 m large / 3,5 m high
Courtesy Dvir Gallery, Tel Aviv
© photo: Mircea Cantor

sus:
Deeparture, 2005
2' 43", 16mm transfered to BETA digital, color, silent
view at Musee Rodin, Paris , May 2010
© Copyright Mircea Cantor
Photo: Aurelien Mole
courtesy Mircea Cantor and Yvon Lambert Paris

dreapta jos:
One Piece, the Same, 2010
table, tripod, mirror and Plexiglas, 300x100 cm
Courtesy the artist and Dvir Gallery, Tel Aviv



mixed with horse manure, suggesting the random glints of a diamond mine.

Somewhere in the disorienting reflections, at the point where a single 'image' is recomposed, exchange value is extracted from a repulsive combination of elements. The exhibition imagines how life, work and worth might be defined and confined from the other side, from the perspective of an obfuscated adversary. The amounts of tragedy and irony that go into the conceptual mix are perfectly equivalent, so what had appeared as a dispirited observation is in fact an appeal to imagination: an invitation to take poetic action.

Alte expoziții de Mircea Cantor în 2010:
Klug wie die Schlangen und einfältig wie die Tauben (Wise as Serpents and Innocent as Doves), Museum Abteiberg, Mönchengladbach, July 2010; Heilige blumen (Holy Flowers), Kunsthalle Nuremberg, December 2010

FRANCISC CHIUARIU

Reţele
ATELIER 030202, Bucureşti
29 aprilie – 16 mai 2010
Curator: Dan Mircea Cipariu

deasupra:
My name is John

dreapta sus:
Naşterea Venerei

dreapta jos:
Dejun pe iarbă

Reţele din vremea lui homo-videns

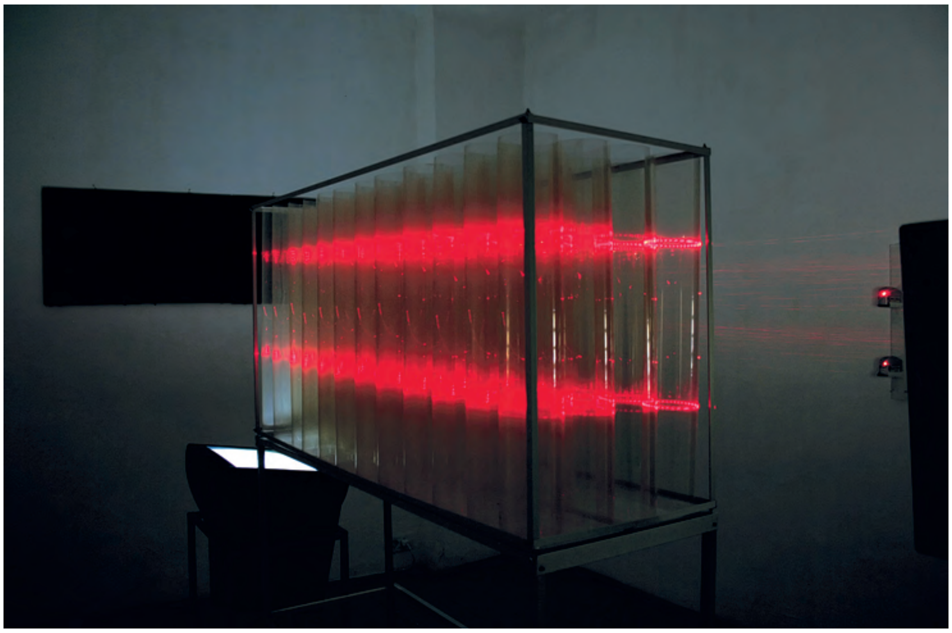
text de DAN MIRCEA CIPARIU

Ce poate rămâne din această lume a lui *homo videns* în care trăim? Cum se poate elibera un artist autentic de zgura ori sclipiciul vizualului? Ce instrumente poate folosi el pentru a se elibera de dictaturile prezentului şi ale Reţelei? Răspunsurile la aceste întrebări pot fi aşezate ca într-un puzzle oniric şi critic folosindu-ne de resturile de limbaj vizual (adevărate şi imprevizibile parafraze livreşti!) şi de sintaxă hiperfigurativă din cele 12 lucrări semnate de Francisc Chiuariu, aşezate toate sub semnul Reţelei. Aceste 12 lucrări sunt de admirat pentru felul în care creatorul lor ştie să facă din meşteşug, din asumarea tehnică a unor lucrări canonice, un spectacol al gândirii vizuale. Asumarea unor teme şi a unor imagini ce ţin de istoria artelor vizuale nu e făcută doar ca o demonstraţie la prima mână a meşteşugului, ci ca un element de susţinere a unor discursuri complementare. Citirea Reţelelor se face punând mereu în lectură două sintaxe: (re)construcţia canonică prin jocul secund al unor desene ingenue, eliberate de ideologii şi mode. Aceste discursuri vizuale, cu o precizie asupra detaliului şi cu o mare libertate a desenului, sunt răspunsurile personale ale lui Francisc Chiuariu de eliberare de Reţea. Fie că Reţeaua poate să ia şi forma unor opere vizuale consacrate. Pe lângă abilităţile în discursul vizual, Francis Chiuariu dă un rol proeminent, în gândirea sa artistică, Incertitudinii. Incertitudinea de a fi, incertitudinea de a cunoaşte, incertitudinea de a iubi ori de a fi iubit, incertitudinea asupra devenirii. Incertitudinea poate sări oricând din aceste 12 lucrări ca un iepure vânat de sondaje şi statistici. Mai e de remarcat în aceste Reţele ale lui Francisc Chiuariu poziţia sa ironică, dar senină, neîncrâncenată, cu care foloseşte lucrările canonice drept parafrază pentru teme politice ori pentru marii actori politici din trecutul totalitar şi din prezentul european. Trăim, parcă din ce în ce mai mult, într-o lume a Reţelei. În fapt, vedem în aceste Reţele o expresie atât a consumismului, cât şi a globalizării educaţiei şi a produselor culturale. O lume în care există interdependenţă materială, nu spirituală! Firele văzute şi nevăzute ale Reţelei sunt un fundal vizual pentru noul proiect al artistului Francisc Chiuariu. Pe dimensiunile mari ale pânzei ne sunt dezvăluite, într-o tehnică impecabilă ce parafrazează stilistic epoca maeştrilor Renaşterii, opere de Velázquez, Tizian, Botticelli, în care discursul hiperfigurativ şi narativ îşi ia partea leului, ne sunt dezvăluite aşadar toate fantasmele, umbrele, luminile şi întrebările ontologice ale unui artist având şi conştiinţa valorii de sine, dar şi conştiinţa propriei fragilităţi în faţa Reţelei.

Reţeaua te poate include, dar, prin efect, îţi poate crea sentimentul castrant de a nu fi tu însuţi un creator liber, cu o independenţă totală asupra diversităţii formelor de gândire şi de trăire. Excluderea din Reţea, ori dacă nu excluderea, numai absenţa din „network”, îţi poate da vertijul unei excomunicări sociale şi materiale.
Francisc Chiuariu, în linii şi tuşe de o concreteţe de orfevrier, stăpânind cu ingeniozitate şi sensibilitate construcţia plastică a feluritelor şi imaginatelor Reţele, îşi dă prin aceste noi lucrări maturitatea creatoare. Formele sale au o suprafaţă narativă şi chiar ezoterică – fie că e un Suveran Pontif ţinând în braţe Pruncul Sfânt căruia nu i se distinge faţa, fie că e vorba de alăturarea unor pantofi de firmă lângă picioarele lui Buddha, fie că ne dezvăluie concreteţea gata de tridimensional atunci când plonjează în vis, în subconştient sau în REM. Toate acestea sunt prinse într-o Reţea prin care iepurii, simbol al norocului, încearcă să-şi găsească un prezent şi un viitor. Dimensiunea Sfârşitului prin multiplicarea unei scheme, a unei convenţii (inclusiv a celei privind şabloanele de gust şi cele vizuale) dă viziunea de forţă interioară care amprentează Reţelele lui Francisc Chiuariu. Sunt convins că forţa acestor pânze mari va trece dincolo de mode şi timp, dincolo de Reţele, cu o iradiere spirituală şi stilistică pe cale de a canoniza expresia artistică inconfundabilă a unui mare pictor român.

CIPRIAN CIUCLEA

Efectele procesului de interpretare a obiectului asupra unei priviri obiective
Recycle Nest, București
1-30 octombrie 2010



text de ADRIANA OPREA

Ciprian Ciuclea e un artist care lucrează în marginea câtorva din acele câmpuri discursive, altele decât al artei, în care se produc imagini. De exemplu, pe el îl interesează simțul, capacitatea fiziologică de a prelucra percepția umană, și, fiind grafician la bază, e atent la tot aparatul de forțe, mecanisme, procese prin care imaginea intră în relație cu senzorialitatea. Simțurile și imaginea fuzionează la el cu o incipientă teorie a urmei, a printului grafic, a desenului ca modalitate de a configura, de a scoate imagini din realul haotic și de a le îmbrăca într-o identitate vizuală. Îl interesează de ceva vreme sunetul – cu care face instalații, obișnuiește să pună obiect grafic lângă monitor video, asamblează fire, construiește migălos structuri pe care le așază sub fascicule de lumină infinit de atent orientate.
Proiectele lui recente se sprijină discret, dar sigur, pe legătura cu posibilitățile tehnicii (în sensul larg de producere), cu aparatura și tehnologia. Totul e pe sprânceană, aliniat și precis, la milimetru. Ciuclea face mici incursiuni în știință (un câmp discursiv cel puțin la fel de populat de imagini, în ciuda opiniei curente, ca istoria artei), leagă alianțe cu alte discipline, ca medicina sau optica, lansează proiecte cu aer de laborator și are curiozități legate de experimentul riguros făcut în cercetarea de specialitate din domeniile „exacte". Doar că, pe lângă un științific soft, foarte mediat formal, producția lui are un puternic estetism, o vână de educație vizuală făcută în istoria artei. Nu știu un alt tânăr artist român cu o tipologie și o consecvență similare.
Cea mai recentă mostră de estetism piperat cu tehnicitate este un fel de cabinet de curiozități de la 1700, umplut, într-o obscuritate de spațiu dens, concentrat, de cablurile, biții și laserele anului 2000 și ceva. Ciuclea face o instalație pedantă în care ne arată legătura dintre procesul viziunii umane și producerea artei. Ține o lecție de optică într-o galerie. Curatorial, e o expunere didactică a cărei metodă presupune abstractizarea procesului prin care are loc viziunea oculară și montarea acestuia sub forma unei scenografii aseptice de camera obscura.
Demonstrația implică lightbox-uri, film documentar – al cărui protagonist e „omul de știință" cu haina specialistului în oftalmologie sau neurobiologie –, plăci de xilogravură, fotografie. Parcurgem sub ghidaj stadiile schematizate ale percepției vizuale, ale senzației de văz, cerebralizării și producerii active de imagini. Se trece de la percepție la transmiterea retiniană și de la procesarea imaginii la interpretarea ei în urma căreia rezultă o nouă producție vizuală oferită percepției, de unde, implicit, procesul se reia.
Expozeul pseudo-științific are ceva din lipsa de stil caracteristică prezentărilor vizuale în știință – de prin secolul al XIX-lea încoace –, ancorate în claritate și terifiate de ornament („obiectivitate" care nu e mai puțin un stil, prin asta). Nimic ostentativ, nimic de ilustrație plăcută la vedere. Muchii netede, alăturări „curate" și relații epurate de orice surplus inutil, între obiecte; finisaje, unghiuri drepte, suprafețe plane, ordine absolută. Printre exponate, o planșă de secol XVI, cu secțiuni oculare și instrumente de laborator. De fapt, ceea ce face Ciprian Ciuclea e să citeze din corpus-ul tratatelor de optică pe care umaniștii Renașterii le-au adus în istoria artei odată cu regândirea structurii reprezentării vizuale. Procesul viziunii pare înfățișat ca acolo: scos din corp, schematizat și mecanicizat, e un ansamblu de linii divergente, de vectori orientați, de diagrame, puncte de intersecție, planșe de instructaj și ilustrare, cutii, secțiuni, și în plus tuburi, scanări, fascicul laser. Demonstrația pornește de la evoluția retiniană la copiii născuți prematur, de unde îngemănarea directă a instalației cu informația științifică. Ciprian Ciuclea mestecă o tematică optică inaugurată în istoria artei în Renaștere, îmbăiată puțin în psihologie experimentală de sfârșit de secol XIX și trecută prin conceptualizarea propriei producții artistice.

CĂLIN DAN

Anturaju' & alte întâmplări / Anturaju' & Other Stories
Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Bucureşti / The National Museum of Contemporary Art, Bucharest
noiembrie 2010 – ianuarie 2011
curator: Raluca Velisar

În perioada septembrie 2005 – mai 2008 Călin Dan a coordonat un proiect de re-socializare la penitenciarul Colibaşi. Proiectul a fost finanţat de către Oficiul Arhitectului-şef al Olandei şi a fost o cercetare-pilot asupra posibilităţilor de re-socializare prin activităţi artistice în contextul românesc. Rezultatul traiectului respectiv a fost un spectacol original de teatru („Carne/Cane. Oraşul e al nostru"), desfăşurat la teatrul Odeon din Bucureşti şi realizat cu sprijinul Administraţiei Naţionale a Penitenciarelor şi al Penitenciarului Colibaşi. Un număr de 15 deţinuţi şi deţinute au performat în faţa unei săli arhipline. Succesul la public şi la media a fost remarcabil.

Parcursul acestui proiect a fost anevoios şi a avut mai multe etape:
- testarea funcţionalităţii instituţionale a partenerilor;
- cunoaşterea deţinuţilor;
- selectarea grupului de lucru prin şedinţe de casting înregistrate video;
- antrenarea în activităţi creativ-educative (memorare de texte, recitare, dans, pantomimă). Pe lângă spectacolul ante-menţionat, acest proces intens de muncă a generat peste 60 de ore de interviuri cu deţinuţii pe diverse teme, legate în principal de statutul lor, de împrejurările care i-au adus la delincvenţă, condiţiile de detenţie, planuri de reclasare etc.

Acest material bogat din punct de vedere social şi psihologic, precum şi materialul documentar legat de spectacolul de la teatrul Odeon constituie sursele motivaţionale pentru lansarea acestui proiect, găzduit de MNAC – *Anturaju' & alte întâmplări*.
Funcţia proiectului este dublă:
- aducerea în sfera publică a video-dialogurilor purtate între artist şi deţinuţi în faza de cunoaştere, dând astfel publicului prilejul să înţeleagă mai bine mecanismele delincvenţei şi pedepsei în societatea din România;
- realizarea unei instalaţii video care să permită recuperarea/re-vizitarea spectacolului de teatru, care a fost – din condiţii obiective – accesibil doar pentru o singură reprezentaţie.

Manifestarea are un caracter formativ/informativ, şi a fost concepută pe mai multe paliere:
- expoziţie centrată in jurul istoriilor personale ale deţinuţilor şi a spectacolului *Carne/Cane*;
- simpozion cu participarea unor specialişti români şi olandezi, pe teme legate de re-socializare prin artă;
- publicaţie cu caracter documentar, conţinând textul spectacolului *Carne/Cane*, precum şi transcrierile interviurilor cu deţinuţii implicaţi în proiect.

Centrul conceptual al expoziţiei îl constituie filmul „Wings for Dogs" (Aripi pentru câini), care abordează într-o manieră experimentală tema limbajului ca obiect al cercetării artistice. Filmul aduce marile texte ale tragediei antice, texte îmbibate de sânge, vinovăţie şi violenţă, în contact cu realitatea imediată a delincvenţei şi pedepsei din lumea contemporană românească.

În jurul acestui nucleu se construieşte o instalaţie video cu numeroase monitoare pe care vizitatorii pot urmări povestirile autobiografice ale deţinuţilor. Într-o cuşcă de sârmă sunt aruncate la întâmplare resturi ale decorului de la spectacolul *Carne/Cane. Oraşul e al nostru.*

Ascuns printre aceste urme e un mic ecran pe care rulează în buclă o filmare modestă a aceluiaşi.
Alături, un turn de paturi metalice devine un fel de monument al anturajului, al acelei construcţii sociale în care vinovăţia, pedeapsa şi responsabilitatea se anulează una pe alta într-un vârtej de complicităţi.
Aducând vocile deţinuţilor de drept comun în Palatul lui Ceauşescu, se face un act de justiţie istorică, reducând în mod demonstrativ un îndelungat proces istoric de degradare morală a unei societăţi supuse la un tratament de abuz politic, la punctul său de expresie simbolică – arhitectura totalitară devine aici arhitectură emoţională.

Between September 2005 and May 2007 Călin Dan has been involved in collaboration with the inmates from the High Security Penitentiary Colibași – Romania, within the frame of a project commissioned to him by the Office of the Chief Government Architect of the Netherlands (Atelier Rijksbouwmeester).
As an outcome of this process, in May 2007 a group of inmates performed for an enthusiastic audience the play Carne/Cane (Vlees /Hond), written and directed by Călin, and reflecting on the human condition of the criminals in modern Romania. The one-off performance was hosted by the Odeon theatre, a leading institution in the rich experimental scene of Bucharest. Another outcome of the same process is Wings for Dogs (2009), a 20 minutes video distilling Călin's experience in communicating with the inmates, witnessing their daily life and listening to their stories.

Next to those two products, Călin has accumulated a vast documentary material, consisting of some 60 hours of conversations with the inmates (recorded during the preliminary research phase of the project), and some 10 hours of recordings made during the rehearsals and at the performance proper.

Considering the cultural and social importance of the project, and also considering the unique character of the 2007 Odeon theatre performance, the National Museum of Contemporary Art (MNAC) brings to the public all this unseen material in a large multi-media event, consisting of an installation with a dominant video component, a publication, a music night, and a public debate.

The installation Anturaju' and Other Stories is meant to convey the experience of conversations with the inmates, to bring forward the emotions that animated the theatre performance and to create a dramatic context for the screening of Wings for Dogs, seen as central piece of the project.
The room is filled with a large number of monitors on which the visitor can follow the inmates telling their stories. Next to this, a tower of prison beds set the mood for an immersive experience of the oppressive surrounding and the dire conditions of prison life in Romania. In a cage are stored a number of props and stage design elements, initially used in the theatre event from 2007. Among them, almost hidden, a small video projection brings back to memory the performance from Odeon theatre. The MNAC is hosted in the Palace of the Parliament, built by Nicolae Ceaușescu in the '80s under the name "The House of the People". Anturaju' and Other Stories is installed in the only spaces that preserve a low-key version of the initial decoration. This is an important element, connecting the exhibition's content with the recent history of Romania, and stressing the fact that the social crisis confronting the country today is an extension of the long years of dictatorship that found their ultimate expression in the delirious construction of the Palace.

TEODOR GRAUR

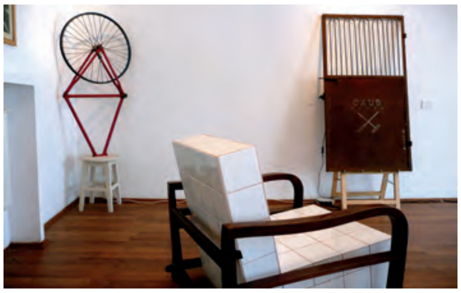
Remodern. Lucru nou
Galeria Curtea Veche, Bucureşti
14 aprilie – 21 mai 2010
Curator: Erwin Kessler

Una dintre multiplele aberaţii ale celor 20 de ani trecuţi de la schimbarea de regim politic în România a fost felul trunchiat şi discontinuu în care au evoluat şi au fost percepuţi artiştii plastici ai generaţiei '80, ca de altfel şi muzicienii sau arhitecţii ei. Spre deosebire de confraţii lor literaţi, care au avut parte de o exegeză suficient de abundentă şi de un fel de „clasicizare", dată fiind predominanţa literarului în câmpul cultural românesc, practicienii optzecişti ai artelor vizuale au trebuit să se descurce în condiţii mult mai dificile şi să inventeze traiectorii profesionale incomode şi atipice, oscilând între lucrul în ţară şi cel în străinătate şi între ocupaţii colaterale dintre cele mai neaşteptate. Cel mai mult însă a suferit receptarea lor publică, într-un mediu cultural cu un apetit încă redus pentru inovaţii vizuale radicale şi cu un decalaj de gust de cel puţin o generaţie faţă de gustul literar, mult mai la zi cu producţia internaţională.

Un artist important

text de MAGDA CÂRNECI

Lipsa (a măcar) unei reviste de artă cu apariţie constantă (după decesul revistei Arta la începutul anilor 2000), care să analizeze în continuitate producţia vizuală a ultimelor două decenii, minoratul cultural al cronicii de artă (desconsiderate de fapt de către establishmentul literar predominant), absenţa unor expoziţii colective „de etapă" şi a unor cronicari de artă conştiincioşi şi cu renume bine stabilit au făcut şi fac ca imaginea generală a fenomenului vizual postdecembrist să fie haotică sau lacunară şi să dea impresia unei inconsistenţe, care nu e de fapt reală.
Artele vizuale româneşti au cunoscut totuşi un boom destul de impresionant în anii '90 şi 2000. În cadrul acestui reviriment adus de deschiderea către noile tehnici şi către piaţa de artă externă, optzeciştii vizuali au căzut cumva „între scaune", între generaţia matură, care a continuat să exercite controlul asupra pârghiilor de putere instituţională ale domeniului, şi între generaţia mai tânără şi foarte tânără, privilegiată de noile galerii, fundaţii, muzee şi curatori apăruţi între timp, fie în ţară, fie în străinătate. Şi totuşi, această generaţie '80 din artele vizuale conţine câteva nume mari, unele vehiculate şi în afara frontierelor, care merită şi trebuie cunoscute de marele public, cel puţin tot atât cât literaţii ei. Am să menţionez aici câteva: Dan Perjovschi, Ioana Bătrânu, Iosif Kiraly, Călin Dan, Marilena Preda-Sânc, Marian Zidaru, Dan Mihălţianu, Mircea Roman, Miklos Onuscan, Petru Lucaci, Romelo Pervolovici, Gheorghe Raszovsky, Ion Aurel Mureşan, Cristian Paraschiv, Alexandru Păsat, Alexandru Antik, Rudolf Bone şi mulţi alţii.
Teodor Graur face parte dintre aceste nume care trebuie reţinute. Bucureştean şi nonconformist, Graur a practicat instalaţia şi performance-ul încă din anii '80, când aceste formule artistice erau rare şi rău privite de cenzura comunistă (îmi amintesc un memorabil performance Europia, în 1986, la Sibiu, în cadrul unui colocviu repede interzis de autorităţi). În anii '90, Teodor Graur şi-a continuat cariera independentă, de freelancer, creând împreună cu graficianul Olimpiu Bandalac grupul Euroartist Bucureşti, care comenta în colaje fotografice provocatoare şi ingenioase situaţia socio-politică de tranziţie pitorească şi sălbatică din România. La începutul anilor 2000, Graur a fost invitat să participe la câteva mari expoziţii internaţionale importante legate de arta contemporană din Balcani (*Inventing a People, Balkania* etc.) şi a intrat în câteva colecţii de artă occidentale. Între 2003 şi 2007, el s-a ocupat de galeria HT003 din Bucureşti, o mică galerie care expunea artă „alternativă" şi avea ca program ambiţios şi utopic educarea gustului public pentru arta de avangardă.
După o „tăcere expoziţională" de mai mulţi ani, Teodor Graur revine în forţă cu o expoziţie excepţională: *Remodern. Lucru nou*. Preocupat de-a lungul ultimilor 20 de ani de contextul social-politic al României şi al Europei de Est, cu moştenirea lor de mizerie totalitară şi de disfuncţionalitate civilizaţională, iată-l pe Graur abandonând acum această venă „angajată în imediat" pentru a se întoarce către istoria recentă a artelor plastice pur şi simplu, către comentariul modernismului şi al modernităţii, văzute cu un ironic ochi postmodern.
Interesat dintotdeauna de obiect, de fotografie, de design şi de mobilier (deşi a practicat şi pictura şi sculptura), Graur propune în expoziţia sa o scenografie paradoxală şi rafinată alcătuită din obiecte găsite aparţinând acestor domenii, pe care le „reciclează" estetic prin adaosuri sau modificări ingenioase, ce le deviază sau le suspendă utilitatea şi le transformă în fetişuri problematice şi problematizante. Un fotoliu greoi, în designul modernist socialist din anii '60, e îmbrăcat în faianţă, dar rămâne utilizabil şi chiar confortabil. Carcasa unui televizor Rubin de primă generaţie devine postament pentru săgeata unui tub de neon în funcţiune şi pentru un fel de pom cu cadouri. Scaune produse industrial şi cu designuri dintre cele mai diferite sunt reapropriate estetic prin cuvinte traforate pe spătarele lor, precum „The Unknown", „Nimeni" sau „Nothing". Dintr-un radio vechi cu tranzistori marca Estonia, sub care stă o pereche de cizme muncitoreşti turnate în porţelan, se înalţă şarpanta epurată a unui brad uscat, între bibelouri. „Ready-made" preia celebra roată de bicicletă a lui Marcel Duchamp, fixată printr-un şasiu romboid într-un scăunel modest de bucătărie. Celebra „stea roşie" de tristă amintire comunistă se ridică în vârful unui fel de catarg pe care se mai află alte mici obiecte geometrice sau funcţionale cu aluzii la curentele avangardiste ale secolului XX. Iată doar câteva din multele „găselniţe



stânga:
Steaua roșie de la prima avangardă
dreapta:
Acasă în Europa Liberă (de Est)

vizuale", bine orchestrate în spațiu, care fac deliciul vizitatorului al cărui muzeu imaginar este plin de referințe moderniste inevitabile.
Despre acest modernism invadator este vorba în această expoziție plină de umor, de citate vizuale celebre și de ingeniozitate. Modernismul, așa cum a fost el perceput și trăit de-a lungul secolului XX, ca ideologie culturală triumfătoare a tehnologiei și inovației permanente, modernismul ca teorie estetică a formelor pure și ca practică utilitară a formelor strict funcționale, care vor să schimbe radical omul și lumea.
Modernismul, care a existat și într-o versiune socialistă, astăzi uitată sau trecută sub tăcere, deși a avut îndreptățirile și succesele sale; relative sau discutabile. Dominator și extins la planeta întreagă, ca o ideologie totalizantă și aproape „totalitaristă" în anumite manifestări ale sale, modernismul își arată acum, unui ochi postmodern detașat și ironic, slăbiciunile și perisabilitatea: noul devine, prin accelerație și schimbare, caduc, inovația a fost resorbită de producția anonimă de masă, frumosul de ieri se devalorizează rapid și devine ridicol, obiectele perfecte de alaltăieri capătă azi o aură desuetă și melancolică. Nu le salvează de la declasarea funcțională și ieșirea din uz decât ochiul nostalgic și inventiv al artistului, care le scoate din uitare, le adaugă o plusvaloare ideatică și estetică prin deturnare, colaj de citate vizuale contradictorii, cosmetizare, kitschizare, absurd.
„Reciclator" pasionat al anumitor deșeuri simbolice ale civilizației noastre tehnologice, Teodor Graur este și un bricoleur inspirat, care urmărește să reumanizeze funcționalul prin adaos estetic și afectiv, ce-i conferă acestuia un fel de naturalețe înduioșătoare în interiorul regnului obiectelor inutile, dar pline de tâlc. *Remodern* este de fapt modernul reluat, „reloaded" într-o cheie culturală retrospectivă, lucrul vechi devenind Lucru nou, după cum sună titlul și subtitlul expoziției, prin transfigurare ironică, ludică, comică sau cinică, dar niciodată indiferentă.
Recuperate de o privire detașat postmodernă, obiectele și sintagmele vizuale sunt conservate și reînviate prin inteligență și aluzie culturală.
Colajul obiectual al lui Teodor Graur nu uită referințele politice locale, experiența sărăciei totalitare în care s-a format ca artist, nu uită nici referințele culturale locale (la Ion Bitzan sau Horia Bernea și la avangardiștii noștri interbelici).
Din acest punct de vedere, expoziția actuală rămâne în continuarea experiențelor sale mai evident angajate politic din anii '80 și '90. Dar acestora Graur le adaugă acum o deschidere spre istoria internațională a artei moderne, o referențialitate rafinată la locurile comune ale modernismului universal, care lipsea artei românești moderne și contemporane. Acest nivel metaestetic evident și programatic este ceea ce-l diferențiază pe Teodor Graur între ceilalți plasticieni din România și îl transformă într-un artist important.

ION GRIGORESCU

Oedipus the Wanderer
Galeria Gregor Podnar, Berlin
iunie 2010

text de ION GRIGORESCU

stânga:
6th Berlin Biennale for Contemporary Art 2010, Oranienplatz, interior

dreapta:
6th Berlin Biennale for Contemporary Art 2010, Oranienplatz, exterior

pagina alăturată:
6th Berlin Biennale for Contemporary Art 2010

"Pentru mine a fost o expoziție marcând faptul că Gregor Podnar devine galeristul care are grijă de mine. Propunerea a făcut-o el, pentru a fi simultană deschiderea cu cea a Bienalei de la Berlin. Mi-a cerut întâi să fie cu filme, și mi-am dat seama că vrea filme vechi, adică din anii '70, pentru că erau cunoscute. După un timp m-a întrebat dacă nu s-ar putea expune și un altfel de mijloc artistic.

Deși am mai pățit să fiu lăsat să fac singur o expoziție după ce altul o propune, am pornit de la a doua propunere, un mijloc pe care nu-l mai folosisem, ceva pe care îl secretam în ultima vreme: mai mult scris, imagini prin scris și imagini-ilustrații mici, la nivelul textului. Eram în căutare de a expune ceva din visele din jurnal.

Am citit în acest scop din „Actual" (jurnalul prezent) și am găsit câteva zile – vise pe tema complexului lui Oedip, chiar a poziției mele față de Freud, și le-am ilustrat, apoi am selecționat câteva filme, printre care performanța *Oedip* (varianta Timișoara 1994) și altele în care copilul străbate inconștient pădurea și are o atitudine bătăioasă (Sovata 1981), am unit două filme într-unul – „Cutremurul", 1977 și „Colentina", tot 1977, dar câteva zile înaintea celuilalt – sub titlul „Town and Earthquake".

Simbolica e evidentă, mai ales pentru români. Cel mai recent film, din 2010, e „Schela" care înregistrează montarea și demontarea unei schele și lucrul pe ea, între 9 și 15 metri de la pământ, în singurătatea unei turle.

A mai fost prezentat și filmul „Trap", singurul film pe 16 mm făcut de mine prin 1974, cu ajutorul Ruxandrei Garofeanu, poate la acea dată chiar dat la Televiziune. E o călătorie cu tramvaiul, un travelling cu opriri în stații și cu titlul luat din poezia lui Bacovia, „Trap, trap de potcoave...". În fine, ceea ce se vede în fotografia de mai jos sunt două autofilmări – „Mersul", din 2008, în oglinzile unei fabrici din Saint Ouen, de fapt e o instalație cu fereastra până la pământ a galeriei (și în spate e la fel). Scopul ei rămâne secretul meu, e stresul străinătății „superioare", occidentale.

În fotografie se mai vede unicul „vis" acceptat de galerist, din alte șapte, unde, printre altele, apare tatăl meu la vârsta pe care o am eu acum.

Ce nu se vede, în spatele fotografiei, sunt câteva monitoare și un proiector de 16 mm."

text by MAGDA RADU

The exhibition "Oedipus the Wanderer" may be regarded as a synthesis which underscores the most important vectors structuring Ion Grigorescu's activity since the beginning of his career: a conceptual approach that de-emphasizes the visual and material importance of the artwork, coupled with the surrealist drive to expose the workings of the unconscious by resorting to psychoanalysis. As an artist who preserved his moral integrity throughout Romania's darkest period under Ceausescu and during the turbulent aftermath of the 1989 Revolution, Grigorescu displays a remarkable continuity in his artistic preoccupations and ethical engagement. Grigorescu's texts are like a nouveau-roman impersonal and meticulous enumeration of objects and situations: there is no beginning nor end, no narrative unfolding, articulating a type of speech that finds a correspondent in the ramblings of the film camera – the watchful and yet aloof companion on his walks, acting as an extension of the artist's subjectivity. Grigorescu often chose to record on film, albeit clandestinely, a disjointed reality, like the one seen in Earthquake (1977), a disturbing 8 mm film in which the devastated landscape of Bucharest seems to reiterate a condition of perpetual destruction that marks the history of the place. The theme of the ruin is a constant thread in Grigorescu's work. It appears as an explicit subject of investigation – like the photos of demolished houses or the objects fabricated out of their recovered detritus –, but the ruin also denotes in his case a conceptual and existential attitude. The artist sees the house in ruins as a symbolic representation of the Oedipus complex, and the myth of Oedipus forms the subject of a filmed performance that is presented in the exhibition. In his interpretation of the story, the children are the ones freeing the city from the Sphinx, while the blinded and suffering Oedipus is eventually saved by his faith. In another video, Grigorescu appears like a Sisyphus, raising and dismantling a scaffold in a church, preparing to paint or retouch its vault – a repetitive, simple action that is consistent with his view about the humbleness and even futility of his art, an art that, for him, is nonetheless of the same substance as life itself.

GILI MOCANU

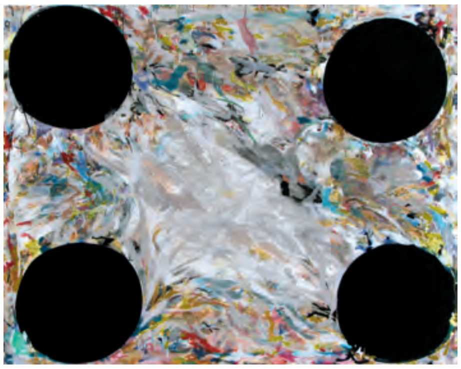
Fiecare dintre cele două momente
MNAC, București
31 martie – 21 iunie 2010
Curator: Oana Tănase

text de OANA TĂNASE

Această primă expoziție a lui Gili Mocanu organizată de MNAC nu are nicidecum aerul unei retrospective (așa cum poate s-ar fi așteptat cei mai mulți), de aceea – pentru o mai bună situare a demersului – pornim de la ipoteza că ne sunt deja familiare exercițiile plastice și culturale ale artistului invitat.
Provocarea de față a vizat mai degrabă elasticitatea și acuratețea unei priviri autoreflexive și prospective, capabilă să rezolve (măcar în plan individual) ecuația dintre cele două stațiuni ale artei – atelierul și muzeul, laolaltă cu condițiile ei – gest și situație, cercetare și demonstrație, întâmplare și finalitate, șantier și expunere. Sunt aduse în atenție serii de pictură recente și restrânse ca amplitudine – *Tabele papale* (2008) și *Fără titlu* (2009) – pentru moment încheiate, relevante pentru interesul artistului de a diseca și disciplina spațiul pictural.
După un îndelung antrenament în registrul figurativului – ca percepție constantă a corpului, artistul pare a testa toleranța noastră la abstracție și, în același timp, persuasivitatea ei. Pentru fiecare dintre cele două momente, Gili Mocanu se angajează dincolo de spațiul picturii, luând-o ca „model", comentariu ce astfel accentuează – prin autoreferențialitate și autoexaminare critică – pictura ca practică a conceptualului. Pe de o parte, intervenția de față echivalează unor ready-made-uri: cele două evenimente nu pornesc de la zero, fiind deduse din propria pictură și tratate ca „experiențe obiective". Pe de altă parte, atașând discuției termeni precum factură și tectonică, aceeași intervenție este menită să ne pună față în față cu o situație „reală", dincolo de iluzia și convențiile livrate de imagine. Acest experiment pune în scenă argumentul unui teoretician precum Beatriz Colomina, pentru care „percepția spațiului nu este ceea ce spațiul este ci este una dintre reprezentările lui; în acest sens, spațiul construit are o autoritate egală cu cea a desenului, a fotografiei sau a descrierii lui". Anunțat odată cu *Echerul papal* din 2007, lucrare aflată în colecția MNAC și prezentă în expoziție, demersul actual al lui Gili Mocanu privește o tridimensionalitate înghețată, a cărei percepție frontală o recomandă ca imagine.

ANCA MUREŞAN

Pas – Impas
Centrul cultural Palatele Brâncoveneşti, Mogoşoaia
14 martie – 12 aprilie 2010



„On devrait toujours s'excuser de parler peinture", afirma Paul Valéry, „car la peinture se suffit à elle-même". Interdicţia scriitorului francez, mereu citată, a devenit o provocare şi un alibi pentru orice comentator. Urmărind, în ultimii ani, pictura Ancăi Mureşan, am fost frapată de câteva elemente care mi-au reamintit această faimoasă butadă...

Gânduri răzleţe despre lecţia de pictură a Ancăi Mureşan

text de RUXANDRA DEMETRESCU

Fell ein, neted, atribute fictive, pas impas, contra zilei: iată titlurile expoziţiilor sale din 2005 încoace; ele par să se înlănţuie verbal, să formeze un mare joc de cuvinte, ca într-o poezie fără rime. Primul, cel german, e poate cel mai percutant; traducându-l oarecum liber, mi s-a părut că poate introduce doi temeni ce se conjugă: apariţia şi invazia. A cui? A imaginii în lume? A tabloului, aşa cum îl decupează fragmentele concepute mental de pictoriţă?
Fell ein, acest imperativ, se adresează spectatorului şi ar putea fi tradus mai precis ca „imaginează-ţi!" (în engleză ar putea fi „Picture it"). Este mai mult decât o provocare, este o sarcină precisă adresată privitorului. Este, pe de altă parte, rostul (şi rolul) picturii/imaginii, care trebuie să activeze imaginaţia spectatorului (conform literaturii artistice).
Am pornit de la premisa că pictura este cea care ne vorbeşte. Pentru a spune ce? Răspunsul, oferit de autoarea ei, mi se pare neechivoc: ea (pictura) ne/se oferă ca lume distinctă, cu dimensiune de realitate şi valoare de adevăr. Dacă lucrurile stau aşa, atunci discuţia generată de tablourile Ancăi, focalizată de dimensiunea ei abstractă şi/sau figurativă, este inutilă sau futilă. Şi atunci, da, ar trebui să ne cerem iertare că vorbim despre pictură. Iar Anca pare să ştie acest lucru, căci dejoacă, cu bună ştiinţă, falsa dilemă despre figurativ şi abstract. În faţa pânzelor sale de mari dimensiuni, încărcate de o materie picturală grea, densă şi concentrată (rezultat al unor neîncetate reveniri, al unui travaliu necontenit, ce cred că trebuie citit ca semn al unei serioase reflecţii transpuse în materie picturală), privite la prima vedere ca abstracte, autoarea ne avertizează că nu este aşa, arătându-ne că există întotdeauna un miez (francezul ar zice „un coeur") real, aflat undeva în imagine, niciodată în centrul ei. Acest miez devine adevăratul „centru", fundamentul vizibil, (ne)recognoscibil, secretul imaginii. Ochiul privitorului este astfel (con)dus într-o călătorie de descoperire a adevărului picturii: imaginea are un sens, adică semnifică mereu altceva decât ceea ce (se) arată.
În raport cu această artă serioasă, reflexivă, meditativă, care nu este doar pictura reflexivă, ci reflecţie însăşi, tablourile din expoziţia de la Mogoşoaia (*pas-impas*) au putut deruta. Anca a avut curajul de a

aduce fragmente de pictură descifrabilă ca figurativă; s-a vorbit atunci de vederi, de „impresii care nu vor să devină imagini". Privitorul atent a putut însă descoperi câte ceva din misterul facerii imaginii/picturii: jocul de suprapuneri vizuale, în care părţi de realitate erau înrămate în tablouri în tablou, întotdeauna asimetrice; rame pictate care devin (pre)text al tabloului; fragmente de natură transpuse în (false) peisaje; portrete (de)formate. Este, de fapt, lumea care se lasă pictată de Anca, pentru a se transforma într-o altă lume. Cred că un alt titlu al *pas-impasului* ar fi putut fi: Fragmente (nu de realitate, ci de pictură). Sau poate Mărturii (ale unui parcurs al facerii picturii). Era, în fond, atelierul artistei, adus în spaţiul de la Mogoşoaia. Expoziţia de la Galaţi, *contra zilei*, era mai concludentă, pentru că arăta (adică dezvăluia) ambele feţe ale aceleiaşi realităţi ale picturii Ancăi: spectatorii derutaţi descopereau şi figurativul şi abstractul. Iar fiecare putea să aleagă ce convenea propriului său ochi.

Mi-am imaginat un posibil dialog al privitorilor:

...uite un peisaj! Ba nu, un copil! E un autoportret? Sunt ilustraţii, nu vezi? Nu, uite marea pictură, asta e Anca Mureşan! Trebuie doar să-i descoperi miezul!... uite, vezi, se descifrează ceva, acolo...

Ce am regăsit eu în pictura Ancăi Mureşan? Un răspuns la multe dintre obsesiile mele teoretice, datorate sau provocate de diverse lecturi. Nu le voi menţiona acum; aş cita totuşi un filosof foarte rar (sau deloc) asociat problematizărilor artei contemporane, Jacques Maritain; în urmă cu mai bine de jumătate de secol, gânditorul neotomist ne (re)amintea că artiştii moderni sunt: „oameni mai atenţi ca oricând la natură, dar într-o manieră nouă; oameni care, căutându-se pe ei înşişi, sunt antrenaţi dincolo de aparenţele naturale ale lucrurilor în căutarea disperată a unei realităţi mai profunde, în mod obscur semnificată de lucruri, dar într-o manieră diversă pentru fiecare în parte. Cucerirea, cu pensula şi paleta, a acestei realităţi fără nume, este suficientă pentru ca un om să-şi angajeze şi să-şi sacrifice întreaga viaţă, toată energia, şi să-şi asume toate riscurile". Cred că avem aici un răspuns la (falsa) dilema figurativ-abstract. În altă cheie, aş putea aminti de „producerea realităţii" (Fiedler) în şi prin pictură; sau de „îndepărtarea de natură" (Oskar Baetschmann) şi anularea/transformarea peisajului în pictura contemporană; sau despre prezenţa auctorială. Pe toate le-am regăsit în pictura Ancăi Mureşan, pe care am privit-o şi ca pendulare între transparenţă şi opacitate (Philippe Junod). Cred că Anca face parte dintre artiştii care gândesc, adică aprofundează realitatea, ori aceasta cere timp, concentrare, maturare (nu maturizare) Presupun (doar) că a picta înseamnă, pentru Anca, reflecţii îndelung asumate, pentru a fi exprimate într-o manieră vizuală convingătoare.Iată de ce putem ignora interdicţia lui Valery: pictura Ancăi ne invita şi ne obligă la reflecţie: şi atunci poate că putem vorbi despre ea fără a o trăda…

În loc de încheiere:

Artista spune: „Am nevoie de ele (de critici). De regulă, când am expus în România, tablourile au fost lăudate. Când se spune despre tablouri că sunt frumoase, parcă se şi închide uşa în nas. Vreau critici, pentru că vreau mai mult. Un schimb între privitor şi arta mea."

Răspunsul meu ar fi: nu e o pictură frumoasă, pentru că este onestă.

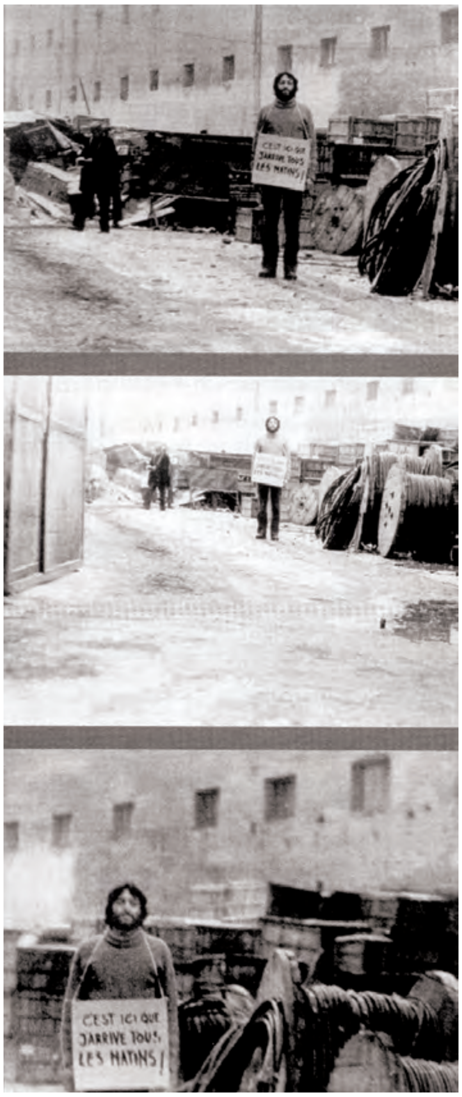
Foto credit:
Alexandru Olănescu, Courtesy Anca Mureşan şi Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal

MIKLOS ONUCSAN

MARKINGS OF THE WORKING AREA
Nicodim Gallery, Los Angeles
24 aprilie – 29 mai
Curator: Mădălina Brașoveanu

stânga:
Eclipsă de stea, 2010, metal, email, lemn, catifea, piele artificială, 38 X 38 X 10 cm

dedesubt:
Autoportret de parcurs, 1982-1992 (a)



text de MĂDĂLINA BRAŞOVEANU

Titlul îl citează pe artist şi denumeşte primul lui solo show în America. Artistul este conceptualistul român Miklos Onucsan, a cărui activitate se întinde pe parcursul a trei decenii, începând cu anii '80 şi până astăzi; trei decenii care, în istoria particulară a ţării din care provine, au o însemnătate politică şi socială aparte: de la perioada ultimă a regimului totalitar comunist din anii '80, prin postcomunismul şi tranziţia spre democraţie din anii '90, şi până la aderarea la Uniunea Europeană din anii 2000. Această istorie a ţării, în coliziunea ei cu istoria individuală a artistului, ne oferă fundamentele de la care putem începe să discutăm opera artistului.

Ca atare, expoziția din LA își începe construcția de la seria autoportretelor, pe care le folosește atât ca ilustrare a istoriei individuale a artistului, cât și ca punte de legătură dintre lucrările acestuia și trăsăturile particulare, culturale și politice, ale contextului în care au fost create. Pentru că faptul că o lucrare anume a fost făcută într-un anumit moment și nu în altul nu are nimic de a face cu întâmplarea sau coincidența, ci atestă mecanismele intime ale procesului de prelucrare ale datelor realului în creația lui Onucsan. Primul dintre autoportrete, cronologic, este *Autoportret de parcurs* (1982-1992). Lucrarea constă în patru fotografii-document; primele trei dintre ele, datând din 1982, ilustrează o acțiune protest – *C'est ici que j'arrive tous les matins (Aici ajung eu în fiecare dimineață)* – făcută de artist în curtea cooperativei meșteșugărești la care era angajat. Este o etapă a răzvrătirii, într-un context sufocat de comunismul totalitar – o răzvrătire a tânărului, dar și a artistului. Și este etapa în care s-au născut lucrări ca *Fragil* (1987), *Expresia corpului uman* (1986), Impermeabil (1985), *Am udat o potcoavă de cal de parcă era o floare* (1985), *Istoria ruginii de la începuturi și până azi* (1986) etc. Toate lucrările împart un fel de poverism și un mod de a comunica ceva fără a-l numi – ușor de așezat în contextul penuriei generale și cenzurii culturale din ultimii ani ai comunismului românesc.

Cea de-a patra fotografie a *Autoportretului de parcurs* datează din 1992. Aici, protestul se transformă în aliniere, rebelul devine doar unul din șir. Suntem în anii '90, o perioadă confuză de după căderea regimului totalitar, în care revoltele – individuale sau generale – au colapsat într-o libertate (re)dobândită, dar greu de administrat în lipsa unei practici anterioare, deci într-un alt mod de uniformizare. Acum au fost făcute *Obiect de marș* (1995) – cu nostalgia lui cinică, *Stiff Ballet for the End of the Century* (1996), seria de *Camuflaje* (începută în 1995), *Efemer* (1994), *Posteritatea recunoscătoare* (1998) și multe altele, lucrări cu o retorică gravă, dar și cu un delicios simț al umorului. *Autoportret la metru* (2010) este al treilea, și ultimul până acum, din seria autoportretelor lui Onucsan. Artistul se înfățișează acum ca produs industrial, de serie – bârna de lemn profilată care urmează să fie tăiată, în felii mai groase sau mai subțiri, în funcție de cererea clientelei.

Obiectualizarea figurii proprii și agresivitatea felierii ei sunt o ironică autoflagelare, însă feliile de portret-profil rezultate din acest proces se instaurează ca blazoane personale. *Autoportret la metru* aparține acestei etape din biografia artistului în care, ieșind din relativa izolare culturală a României, lucrările sale au început să fie expuse în lume; e un moment de destindere și deschidere, de confruntare cu lumea artistică și piața de artă internațională, și mai ales cu consumismul specific acestei piețe; un moment în care, poate mai mult ca oricând, conta de unde provine artistul. Acestei etape îi aparțin lucrări ca *Aici odihnește iarba* (2002-2008), *Shortcut* (2006), *Jocul durează 2 minute* (2010), *Eclipsă de stea* (2010), *Christian Card Remix* (2010); lucrări într-o manieră conceptuală, plasate într-un dialog organic cu cele anterioare, un dialog atât de strâns încât par să alcătuiască o lume independentă în ele însele.

Așezând seria autoportretelor ca structură principală a sa, expoziția reunește lucrări făcute în momente și contexte foarte diferite și le expune ca marcaje ale ariei de lucru a artistului, ca semne care sunt destinate să definească un spațiu, un timp și o practică supuse propriului lor set de reguli.

stânga sus:
Here Rests the Grass, 2004-2008, digital print, 120 x 81 cm

stânga mijloc:
Autoportret la metru, 2010, lemn stratificat, 200 cm (a se felia)

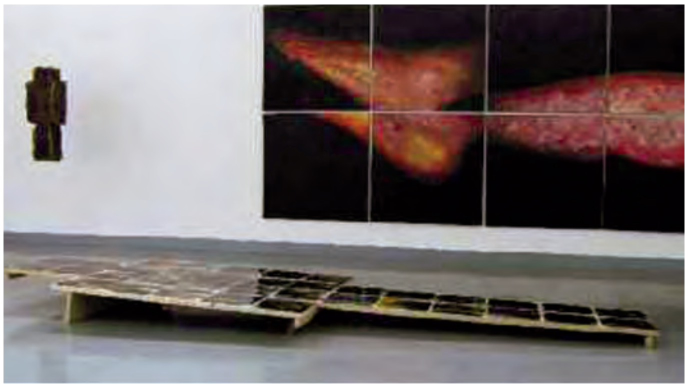
dreapta sus:
Obiect de marș, 1995, hârtie stratificată, smoală, bețe de steag, 221 X 450 cm

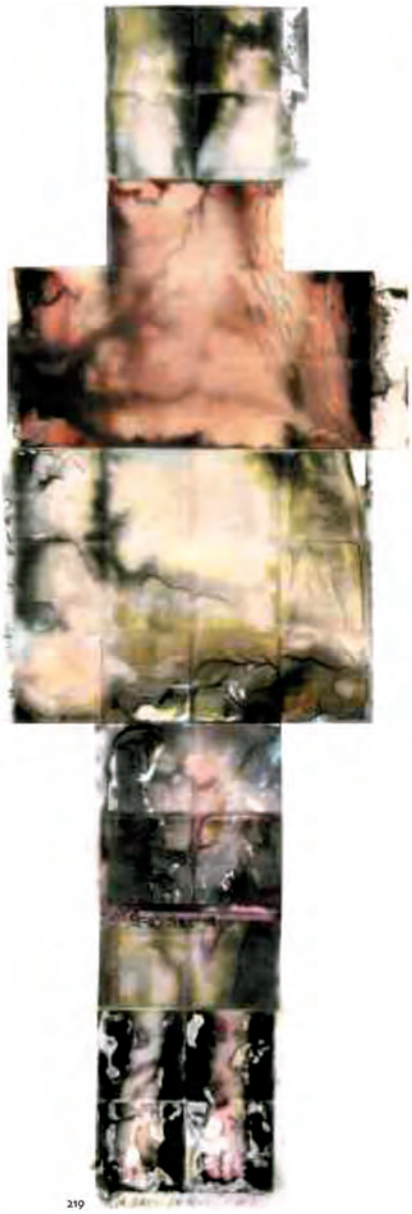
deasupra:
Autoportret de parcurs, 1982-1992 (b)

The work presented in this show by Romanian conceptual artist Miklos Onucsan spans three decades, starting from the communist 80s, through the transition to a market economy and democracy in the 90s and till the present day, when Romania joined the European Union. The mantle of history surrounds Onucsan's work, colliding with his own, and this is the starting point where his work can be discussed and understood. The Los Angeles exhibition is built around his self-portraits and the context in which they were made. Any one of these portraits was made at a particular moment in time, closely related to cultural and political events, not random, but reflecting the artist's own mechanisms of interpreting and processing these events.
The first self-portrait, in chronological order, is „Self-Portrait Along the Way" (1982-1992). The work consists of four photographs-documents, the first three dated back in 1982, illustrating an action protest – C'est ici que j'arrive tous les matins (It's here where I arrive each morning). The setting of the photograph is the artist's place of employment – a state-owned cooperative. His forced employment there, within a suffocating totalitarian communist regime, started his rebellion as an individual and as an artist. In this stage in his career he produced works like „Fragile" (1987), „The Expression of the Human Body" (1986), „Impermeable" (1985), „I Watered a Horseshoe as if it Were a Flower" (1985), „The History of Rust from Its Origins Until Today" (1986). All these works share a certain arte povera feeling and communicating feelings without nominating them, in the context of general short-comings and cultural censorship in Romania at that time.
The forth photograph of „Self-Portrait Along the Way" is dated 1992. Here, the protest transforms itself in self-alignment, the rebel becomes one of many in a row. We're now in the 90s, a confusing period after the fall of the totalitarian communist regime, period in which revolts – individual or general – collapsed due to the new found freedom and democracy. This freedom was hard to cope with because of lack of practice, so freedom became another form of alignment. To this period belong such works like „Object to march with" (1995) – with its cynical nostalgia, „Stiff Ballet for the End of the Century" (1996), the „Camouflages" series (1995), „Ephemeral" (1994), „Grateful Posterity" (1998) and many other works holding a dark rhetoric as well as a wonderful sense of humor.
„Self-portrait by the Yard" (2010) is the third and last self-portrait so far. The artist pictures himself as an industrial, ready-made product. The custom laser-carved wood beam could be cut in thicker or thinner slices, by client request. The objectification of his own appearance and the aggressiveness of its slicing are a very ironic way of self-flagellation, however the slices of self-portraits act as personal heralds.
„Self-portrait by the Yard" belongs to a new stage in Miklos Onucsan's career: his emergence from cultural isolation in Romania into a new, market-driven, cultural environment. In this moment, more like in any other, his geo-politic origins count. Other works belonging to this period are: „Here Rests the Grass" (2002-2008), „Shortcut" (2006), „The Game Lasts 2 Minutes" (2010), „Stellar Eclipse" (2010), „Christian Card Remix" (2010). These are works in a conceptual vein which, placed in an organic dialog with the previous ones, seem to have an independent world of their own. Placing the self-portraits series as its main structure, the show gathers works made at very different times and contexts, and displays them as marks of the artist's working area, as signs which are meant to define a space, a time, and a practice bound to their own set of rules.

CHRISTIAN PARASCHIV

Nomos / Corp 1990-2010





stânga:
Pielea / Corpul / Ansamblu de obiecte picturi infografii, 1990-2007

dreapta sus:
Nomos / Corpul 2006
2 imagini unice, 100x70 cm

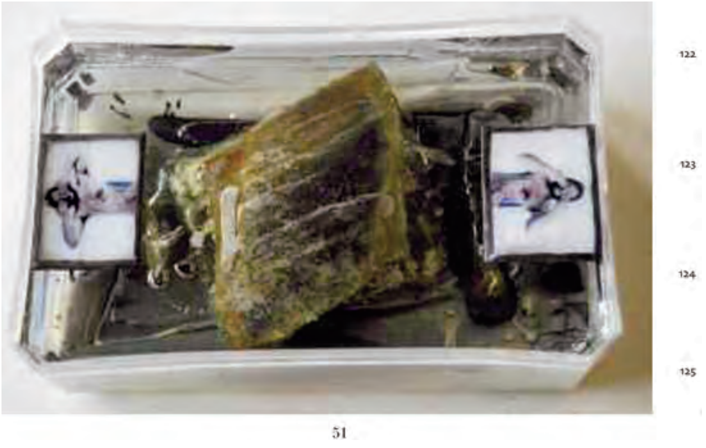
dreapta jos:
Rană blană 1987-1992
obiect unic 65x40 cm, blană de oaie, pigment roşu, răşină

pagina alăturată:
Nomos / Corpul 2008
obiect unic, 18x11x9 cm

„Marele corp"

text de MIHAI PLĂMĂDEALĂ

Christian Paraschiv, preocupat de trup şi piele – am denumit una dintre temele recurente din activitatea artistului – este prezent în cuhnia Palatelor de la Mogoşoaia cu o instalaţie prin care îşi continuă seria experimentelor şi a căutărilor privind corpul uman ca sursă de meditaţie şi izvor de tensiuni. La nivel descriptiv, avem de-a face cu materiale şi tehnici neconvenţionale, plecând de la suport, substanţe şi până la folosirea unor instrumente de lucru „moderne" (scanner, imprimante etc.). Miza nu este însă aceasta. Identificăm o decontextualizare a corpului prin propuneri de fragmente şi preluarea de imagini ale acestuia, în clar (fotografie, desen, pictură) sau prin intermediul unor diverse tehnici de „captare" (radiografie, folosirea filtrelor optice) şi o recontextualizare prin construcţia, asemenea îmbinării unor piese de puzzle, a unui nou corp, văzut ca întreg „exemplar". Rezultatul, în slujba căruia sunt puse toate acţiunile întreprinse, reprezintă un icon al corpului său, dacă cititorul doreşte, un altar poliptic cu scene inspirate din „aventura fiinţei" în ipostaza sa materializată. Imaginile propuse vorbesc despre absenţa vieţii din orice (încercare de) copie. Cu cât dorim să pătrundem prin mijloace pozitiviste tainele existenţei, simbolizate de binomul anima-animus, cu atât ne rătăcim mai mult. Aplicarea negrului sau a unor culori închise pe suporturi transparente sau deschise (cromatic vorbind) este o trimitere la scriere, la faptul că, dincolo de ceea ce putem vedea, există un text care, nedescifrat, păstrează integral misterul. Încă din anii '80, Paraschiv afirmă prin operele sale că negrul este culoarea limbajului. De asemenea, echivalenţa dintre corp şi trup este doar parţială. Trupul reprezintă prin excelenţă întregul, una dintre condiţiile de bază ale frumosului. În creaţia artistului, trupul reprezintă nu doar „subiectul" în sine, ci este vorba totodată despre trupul picturii, un pas intermediar spre divinitate. Problema trecerii este şi ea prezentă în ecuaţia ale cărei necunoscute sunt materia şi sufletul. Transferul de forme (relaţia model-imagine a sa) nu presupune tranzitul conştiinţei dintr-o parte în alta. Într-o instalaţie anterioară, pentru a pune în evidenţă acest fapt, artistul a controlat dezvoltarea unei culturi de celule (în afara corpului) recoltate din propria sa piele. Semnatarul rândurilor de faţă identifică în seria trupului şi pielii o suită de reflexe morfologice anunţate de Christian Paraschiv încă din perioada *Prolog* a activităţii sale. (...)



Limita absolută a trupului: Christian Paraschiv

text de MAGDA CÂRNECI

Fără îndoială, Christian Paraschiv este unul dintre plasticienii cei mai cunoscuţi ai celebrei „generaţii optzeci" din România, o generaţie faimoasă pentru orientarea ei decisă către o estetică declarat postmodernă şi pentru deschiderea ei către internaţional. Refugiat în Franţa la finele anilor '80, Paraschiv a reuşit să închege aici o carieră destul de remarcată, graţie unei viziuni radicale şi în acelaşi timp eclectice, care utilizează toate tehnicile artistice – de la pictură, desen, scuptură şi fotografie, la obiect (un tip anume de ready-made), infografie şi carte de artist, până la instalaţie, performanţă şi film – pentru o expresie totală de sine.

Paraschiv îşi ia propriul corp ca materie primă şi ca instrument de cunoaştere, dar şi ca ţel al experienţei artistice. El îl scanează în întregime, îi prelevă bucăţi de piele şi alte elemente organice, fotocopiază părţi anatomice disparate, le măreşte şi le recompune în agregate vizuale puternic expresive şi simbolice.

Vederea corpurilor umane lungi de câţiva metri, create în ultimii ani de Christian Paraschiv, siluete extrem de realiste şi în acelaşi timp straniu de hieratice, poate constitui o experienţă estetică neliniştitoare, poate chiar deranja. Impresionantă, această experienţă are forţa unui pumn primit direct în stomac, sau impactul unei treziri brutale la o realitate insuportabilă şi în egală măsură fascinantă. Recompuse din pătrate de filme radiologice, îmbogăţite de o manieră aş zice „abisală" prin intervenţia manuală a artistului, aceste corpuri umane, întinse orizontal de-a lungul pereţilor sau suspendate vertical de plafon, se arată a fi, în mod paradoxal, în acelaşi timp umane, foarte umane, şi totuşi mai mult decât umane, post-umane. Între schelete gigantice şi umanoizi efilaţi venind dintr-o altă lume, *lumea cealaltă*, aceste corpuri imense se propun ca un fel sculpturi mortuare din epoca medievală, „gisants" nu din piatră, ci din materia nesigură a visului, chiar a coşmarului. Foarte concrete şi în acelaşi timp fantomatice, extrem de realiste şi simultan ambigue şi extrem de poetice, aceste mari trupuri obsedante – cu jocul lor de lumină şi de obscuritate, cu peliculele fine de aur care le înconjoară conturul şi cu scriitura adăugată pe diverse membre şi părţi – trimit cu gândul deopotrivă şi la mumii translucide dar şi la relicve sacre, inefabile.

Altfel spus, artistul îşi provoacă limitele corporale, oferindu-se pe sine însuşi în sacrificiu ca să se depăşească pe sine. Corpul său, devenit corpul uman generic, este locul suferinţei şi al revelaţiei, este suprafaţa pe care artistul îşi scrie literalmente şi-şi proferează declaraţiile despre viaţă, despre condiţia umană, despre moarte. Cu corpul său, transpus la o scară ce deschide gândul spre viziunea „marelui om integral" de care vorbesc multe tradiţii esoterice, artistul îşi provoacă mortalitatea şi o depăşeşte simbolic, o transfigurează.

De aceea, această expoziţie a lui Christian Paraschiv[1] se numeşte *Nomos*[2] / *Corpul*, corpul nostru al tuturor, finalmente, este legea absolută a existenţei noastre terestre, este unealta incontурnabilă pentru a cunoaşte şi a poseda lumea, este limita totală în raport cu care se joacă în eternitate libertatea şi salvarea noastră. O aură persistentă, o stranie luminozitate se degajă subreptice din aceste „fantome durabile", dubluri stranii ale materialităţii noastre constrângătoare, devenite icoane transparente, „giulgiuri de la Torino" ale condiţiei noastre limitate în timp.

Prin corpurile sale radiografiate/transfigurate, demersul lui Christian Paraschiv se poziţionează la punctul median, critic, al unei duble afilieri estetice. Pe de o parte, este vorba de apartenenţa sa la bio-art şi la body-art, aşa cum aceste curente au continuat în Franţa tentativele riscate ale acţioniştilor vienezi şi ale altor performeri occidentali din anii '70 şi '80. Iar pe de altă parte, este clară apartenenţa sa la tradiţia culturală românească, de unde-şi trage rădăcinile şi în care un filon spiritual post-bizantin a rămas viu şi creativ până în prezent[3]. În amestecul dificil şi în sinteza improbabilă, fragilă, dintre două determinante culturale atât de diferite, chiar opuse, rezidă interesul major al operei lui Christian Paraschiv. Acesta e motivul pentru care cred că opera sa, asemenea unui pumn primit în stomac cum spuneam, poate nelinişti, poate chiar deranja, dar ea poate, în egală măsură, trezi în sens ontologic şi spiritual.

[1] Expoziţie deschisă la Institutul Cultural Român din Paris, 2009.
[2] Nomos este un termen grec, echivalent al latinului jus, care înseamnă lege, norme, tradiţie.
[3] Christian Paraschiv a făcut de altfel parte la începutul anilor '80 din grupul post-bizantinist „Prolog".

DAN PERJOVSCHI

Drawing Institute
expoziţie dublă cu On Kawara
San Francisco Art Institute
iunie – octombrie 2010

În perioada iunie-septembrie 2010, Dan Perjovschi a fost invitat ca artist-rezident la San Francisco Art Institute, care a găzduit în trecut rezidenţi precum Diego Rivera, Mark Rothko sau Edward Weston. Rezidenţa lui Perjovschi a culminat în luna iunie cu prima sa expoziţie pe coasta de vest a Statelor Unite, prezentată la Galeria Walter and McBean de curatorul Hou Hanrou. Artistul român a revenit în prima parte a lunii septembrie la San Francisco, unde a susţinut o serie de ateliere, mese rotunde şi o conferinţă cu studenţi şi artişti americani. Datorită succesului de care s-a bucurat, expoziţia, programată iniţial până pe 18 septembrie 2010, a rămas deschisă publicului până la sfârşitul lunii octombrie.

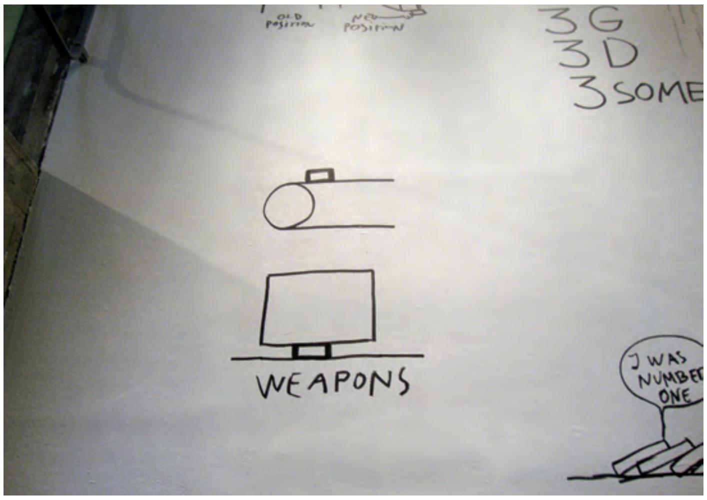
text by HOU HANROU

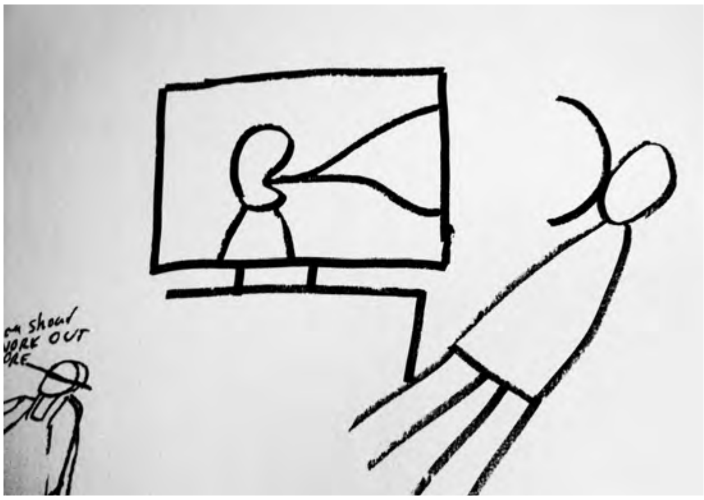
On the face of it, it would be hard to find an artist whose practice is simpler than that of Romania-born and -based Dan Perjovschi. His medium is site-specific drawing, albeit often ramified as installation and performance. His "canvas," like that of the graffiti artist (from whose "baroque" and territory-marking methods he nevertheless firmly distinguishes his own), is the nearest wall, preferably topographically marginalized or, in his own word, "leftover." And his utensils are nothing more than those easily accessible in a grade-school classroom: chalk, marker, pencil, or pen.

But if prima facie simplicity is a virtue, it's a virtue, in the case of Perjovschi, made of a fairly dire necessity. Though deposed and executed Romanian autocrat Nicolae Ceauşescu's notorious austerity programs might be retroactively interpreted as one of the principal catalysts behind the Romanian revolution of 1989, living that program before the fact – whether as artist, as Perjovschi did, or as ordinary citizen – could hardly be described as prospective of impending emancipation. With shortages and rationing of most vital essentials throughout Romania during the 80s, not only were artist's supplies obviously – and comparatively unimportantly – difficult to come by, but so was the very life-world, the shared communal background, within (or against) which the artist devises his concepts and objects. In fact, Perjovschi has freely acknowledged that, contrary to Romantic notions about the artistic inspiration to be won through hardship and deprivation, inescapable-seeming misery is not artistically enabling or "sexy" at all. Nevertheless, the artistic voice he developed as his native land began to turn away from Ceauşescu-style communism toward its 2007 inclusion in the EU is a voice that retains the traces of its passage – the madness of political austerity and censorship having been transmuted into a method of simplicity and candor, at once humorous and pungently critical.

Above all, it's Perjovschi's candor, his commitment to what he calls "leaving the idea intact," that has carried over to his current practice: drawing (and writing) against the grain of one-dimensional transnational media conglomerates whose Big Brother-like "right" to stay – and to keep their target audience – on message seems all but indefeasible. All but. And it's within the interstices and ambiguities of what otherwise would amount to a discursive hegemony that Perjovschi plies his trade – reappropriating, dismantling, inserting, x-ing out, ironizing, subverting. Definitely striving to turn things on their heads, he nevertheless eschews the all-knowing, all-negating perspective born of distance and critical

superiority. With a lightness of gesture, his aim is to activate and to celebrate the space he has been given to work on and with, as well as to avoid the surface cheer but deep cynicism of the cultural, social, political, and economic prerogatives he encounters.
Though airy and ephemeral, the marks Perjovschi makes are not intended as yet another chapter in the postmodern panegyric on impermanence-as-metaphysical-absolute. Rather, the fleetingness he embraces in his drawing – a medium he renders transdisciplinary and multidimensional – is an empathetic opening of the self both to others and to the otherness of real opportunities to revise, renew, and repeat. Such openness to nonassertiveness, relinquishment, and self-transformation complements Perjovschi's unpessimistic belief, this late in the day, in the possibility of art's genuinely mattering – a belief, wrought by hard experience rather than naiveté, in something not altogether unlike the artist as unacknowledged legislator of the world.





© Imagini: Dan Perjovschi

CRISTIAN RĂDUȚĂ

Rinocer pe Calea Melcilor
ATELIER 030202, București
16-28 septembrie 2010

text de DAN MIRCEA CIPARIU

Un puternic son indentitar lucrează în opera lui Cristian Răduță. Ciclul său dedicat morfologiei rinocerului emană o stilistică a Forței până când aceasta devine o formulă simbolică a perisabilității și fragilității umane. Puterea magică a rinocerului, de cele mai multe ori văzută că fiind una malefică, vine din mitul că, în contact cu orice fel de otravă, cornul rinocerului își shimbă culoarea. Acest corn pare că are fiziologia unui ficat de estet: dă energie și forță și semnalează culorile otrăvurilor ce ne înconjoară. Cristian Răduță e conștient de formidabilul teren de interpretare oferit de liniile unui rinocer. Sculpturile lui exersează, în forme miniaturale sau monumentale, o trecere de la corp spre transcendență, într-o unitate organică, în care există și conflict interior, și construcție vizuală cu program. Să ne închipuim cu ochii minții cum din materialele sale cele mai eterogene, lemn, plastic, porțelan, teracotă, rășină, se întrupează rinoceri în forme austere sau ludice, rinoceri singuratici ori așteptând sfârșitul în cercuri inițiatice ori grupuri informe. Rinoceri care ne pot vorbi la sfat de seară despre formele egoului și ale contradicțiilor născute din dorința de a domina. Rinoceri pe pânza subțire și friabilă a existenței!

Ceea ce ne propune Cristian Răduță cu această nouă lucrare monumentală, căreia i-am dat numele de „Rinocer pe Calea Melcilor", nu întâmplător prezentată în Sala Nouă a Teatrului de Comedie din București de ATELIER 030202, este o nouă survolare a temei rinocerului, vedere din înalt și într-o formulă la intersecția proteică dintre tridimensional și instalație. Temă care nu își epuizează cu această etapă de creație tonurile și nuanțele, dar care e dispusă unei profunde anamneze. Pare că un creator omniscient și-a pus talpa pe propria sa lucrare, oferindu-ne, astfel, detaliile pline de tensiune ale felului în care plăsmuirea unei creații trăiește dependentă de hazard și auspiciile zeilor. Un rinocer oprit din cinetica sa existențială de o Talpă a înaltului. Mișcarea sa pe milioanele de melci albi pare trecerea sfâșietoare a unei stele negre de lemn prin Calea Lactee. Talpa înaltului dezintegrează tot ceea ce, până la urmă, fatalmente!, e supus dezintegrării și petrecerii prin cosmos. Pe milioanele de melci albi, simbol al spiralei regeneratoare a universului, creația suferă un accident transcedent ce ne oferă noi dimensiuni despre relația singurătății rinocerului din noi cu Celălalt, chiar cu un Celălalt constituit dintr-o lume vegetală de melci albi. Din energia motrice a rinocerului, Talpa înaltului a lăsat două profiluri de lemn față către față. E o crupă de început și de sfârșit a creației. O crupă din profiluri resemnate și necuvântătoare precum dispunerea părții feminine și masculine din creier. Sunt profiluri negre pe o maree de melci albi. O simbioză poetică a Sfârșitului!

Într-un spațiu de expunere ce mizează pe teatralitate și pe raporturile subtile dintre opera de artă și public, Cristian Răduță oferă un spectacol laborios și efervescent al gândirii. El a creat din melcii săi albi un cadru, mai bine-zis un passpartout cu proiecție cosmică, pe care a lucrat Talpa înaltului. Rinocerul e încadrat de acești melci albi pe care calcă și, paradoxal, drama e a elementului vizual central pentru că în el vedem cu acuitate povestea exemplară a căderii. Cu această încadrare, Cristian Răduță ne pune în fața unor noi întrebări despre melcii și rinocerii din noi înșine și dintr-o societate fără prea multe nevoi de înalt. Negreșit, „Rinocer pe Calea Melcilor" e o lucrare ce ar trebui văzută de toți cei care sunt vremelnic „mai-marii zilei"!

MIRCEA STĂNESCU

You ask for it...
desen – colaj – instalaţie – fotografie
Galeria de Artă Contemporană, Muzeul Brukenthal, Sibiu
27 octombrie – 28 noiembrie 2010

Mircea Stănescu s-a născut pe 15 iunie 1954 la Ploieşti. A absolvit Universitatea de Artă Bucureşti, secţia tapiserie. Face parte dintre artiştii pregătiţi în laboratoarele experimentale ale Atelierului 35 din Sibiu şi Bucureşti, moment în care face trecerea la desen, instalaţie şi fotografie. A ales să lucreze şi să expună la extremele sistemului de artă: în muzee – Muzeul de Artă din Bucureşti (1990), Muzeul Brukenthal din Sibiu (1996, 1999), Muzeul de Artă din Cluj (1998), MuseumsQuartier din Viena (2002), în spaţii alternative – la The Fabrik Workshop and Museum din Philadelphia (1993), Fundaţia La Napoule, Franţa (1996), „at the Brewery Project" Los Angeles (1999) şi galerii – Galeria Christine Koenig din Viena (2006). A participat la Trienala de Desen de la Wroclaw, Polonia (1992), la Bienala de la Novi Sad, Serbia (1999), la Periferic 3, Iaşi (1999). De cele mai multe ori, Mircea Stănescu foloseşte experienţa şi logica vizuală personală pentru a produce o artă literalmente reflexivă şi contemplativă. Lucrările poetice, cu accente umanist-existenţialiste i-au impus o joacă cu memoria necunoscută şi radicalitatea temporalităţii, context în care Mircea Stănescu ia decizia izolării artistice.
Pe parcursul ultimilor ani, demersul artistic se mută în atelier, iar preocupările lui Mircea Stănescu merg în direcţia reprezentărilor autobiografice, bazate pe criterii foarte personale, asociate cu decizii intuitive. În atelier, Mircea Stănescu a scăpat de sub dictatura artei pentru a accepta tipologii fragile, efemere, dar familiare, cum ar fi: umbra, oglinda, fumul, memoria sau limita.
În mod surprinzător, expoziţia *You ask for it...* îşi ia titlul de la un proiect al artistului şi adună lucrări din diferite perioade – desene şi colaje din perioada 1987-1993, obiecte şi instalaţii din perioada 1989-1997, alături de o serie de instalaţii noi realizate pentru spaţiul galeriei din Sibiu – văzute într-un context fluid atelier – galerie – artist.

ROMAN TOLICI

Action
Galeria Cuhnia, Centrul cultural Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia octombrie – noiembrie 2010

text de OANA TĂNASE*

în josul paginii:
One shadow / O umbră, 2009
ulei pe pânză, 130 x 250 cm,
foto: Dragoș Trăistaru, Carioca

„Este adevărat că port mai mereu camera foto cu mine, considerând-o un carnet de schițe, un șevalet pentru plein-air, o muză darnică”, îmi mărturisea într-o conversație înregistrată în 2008 Roman Tolici: „(...) dacă mă pomenesc fascinat în fața unei imagini este pentru că o trec printr-un filtru personal, descoperindu-i calități ascunse privirii fugitive ori ignorante”. Roman Tolici este unul dintre artiștii formați în a doua jumătate a anilor '90 pentru care telescoparea figurativului încă promite întâlniri magice și al cărui recurs la fotografie în slujba picturii ar putea fi descifrat în termenii „postproducției” definită de Nicholas Bourriaud.
Născut în 1974 în Republica Moldova, antrenat la Școala specială de arte plastice din Chișinău și bombardat de un imperiu mediatic ce eroiza omul nou și ecraniza deopotrivă mituri antice și povești contemporane, Tolici a ales în 1990 să se transfere ca bursier la București, unde și-a încheiat studiile la Liceul de Artă „Nicolae Tonitza” pentru a absolvi mai apoi Universitatea Națională de Arte.
Îndatorat, după cum singur mărturisește, unei culturi livrești de factură rusă și capabil să transfere un sofisticat registru narativ în câmpul animației, artistul s-a manifestat inițial tentat să elaboreze serii de benzi desenate potrivit propriilor sale scenarii, primele lucrări fiind publicate în volume colective din Slovenia, Marea Britanie, Italia, Republica Moldova ori România. Deopotrivă desenator și autor literar, ilustrator și pictor, Tolici angajează o gramatică și un vocabular asimilabile s-ar crede practicilor documentare, însă nu de factură ideologică, așa cum sunt ele vehiculate cu o chestionabilă nonșalanță de generația tânără, cu toate că incisivitatea lui critică i-ar facilita nu o singură dată comentarii pertinente.
Pentru Roman Tolici, definitorie este încă și azi o voință de reprezentare a teritoriului de dincolo de dezvrăjirea noastră cotidiană.
Contrariant datorită relaxării cu care execută gama figurativă, nu o singură dată amendat prin răută-

deasupra:
One God / Un Dumnezeu (poliptic), 2009, ulei pe pânză, 260 x 260 cm (130 x 130 cm fiecare), colecție privată, Stuttgart
foto: Dragoș Trăistaru, Carioca

sus pe pagina următoare:
One life / O viață (poliptic), 2010 ulei pe pânză, 180 x 600 cm (180 x 150 cm fiecare)
foto: Bogdan Andrei Bordeianu

cioase reproşuri pentru fotorealism în general şi, în particular, invidiat chiar pentru acurateţea cu care livrează vizibilul, Tolici provoacă simpla înregistrare pasivă a imaginii, deşi acesteia îi lipseşte şi aura socio-politică a momentului actual, şi frisonul existenţialist, şi caracterul spectacular cu orice preţ. Un peron decupează scena plecării unui tren din gară: relocarea este consumată într-o secundă, însă ea conţine toate momentele pregătitoare, toate gândurile ce urmează să apară.

Un sunet trasează hotarul dintre linişte şi nelinişte, „o taină ascunsă în asfinţitul aducător de noapte". Într-*O prăjitură* întârziem asupra unui gust indivizibil, într-*O viaţă* devenim martori ai unui îndelung convoi funerar. Convins că „orice imagine pictată completează spaţii lipsă din percepţia noastră asupra lumii şi asupra nouă înşine", Roman Tolici atacă în seria *Action* staticul drept secvenţă a unui flux, urmărindu-i deopotrivă instabilitatea şi supleţea.

Cu toate că mobilizează procedee compoziţionale şi tehnice similare suitelor anterioare de lucrări (precum *Remember*, 2000-2003; *Evanghelia după Moş Crăciun*, 2006; *Park*, 2005-2007), eu una văd în seria *Action*, ale cărei prime episoade au fost incluse şi în expoziţia organizată la Muzeul Naţional de Artă Contemporană din Bucureşti, *Cel mai probabil mâine* (2008), un punct de turnură: aici tentaţiei artistului pentru un suprarealism oniric i-a luat (treptat) locul un interes pentru realitate ca agent activ, iar scenariului privat – viaţa colectivă expusă. Demersul nu vizează o cercetare a mişcării în sine cu toate că artistul admite în descifrarea seriei *Action* şi amprenta personală a timpului petrecut în copilărie în studioul de proiecţie al tatălui său, şi entuziasmul manifestat în anii de studiu pentru animaţie ca domeniu de cercetare şi expresie vizuală.

Seria *Action* priveşte spaţii ale performance-ului cotidian şi cu toate acestea nici nu povesteşte, nici nu decide în favoarea unei intrigi ori tensiuni; ea exaltă o umanitate, fără să-i caute caracterul monumental; *Action* fixează şi bucurii la îndemână, şi situaţii-limită şi evenimente ireversibile, căci singulară, clipa şi atributele ei par a dezvălui artistului o

poveste mult mai conţinătoare de adevăruri decât o colecţie întreagă de întâmplări şi anecdote.
Floating gaze: fie că e vorba de *Un foc, Un joc* ori *Un secret*, colajul unor expuneri multiple în interiorul aceluiaşi cadru contravine aşteptărilor noastre de a ne regăsi ca spectatori ai unui moment unic, ai unei imagini îngheţate în cadru.
În alte rânduri, opţiunea pentru o progresie a imaginii este de bună seamă datorată şi unei înţelegeri diferenţiale a stimulilor şi a sensibilităţii declanşate de ei. Acumularea, duplicarea sau multiplicarea, serialitatea şi glissando-ul pe care ea îl imprimă sunt, odată cu *Action*, funcţii şi nu doar instrumente.
Fie că e vorba de (auto)portret, scenă de grup, peisaj ori recuzită scenografică, reiterarea motivului nu are aici nimic de a face cu oscilarea autorului între imagini cu eficacităţi şi temperaturi distincte ori chiar inegale, cât cu chestionarea dimensiunii mnemonice a imaginii. Alterări, abrevieri, amplificări duse până la saturare, deturnări, rearticulări – toate aceste constante ţin de memoria noastră, fie ea poetică, nostalgică ori entropică.
De aceea, pentru artist relevantă devine abia întretăierea dintre rememorare şi evidenţa imaginii. Deşi împrumutată din registrul cinema-ului, camera-eye narration este o sintagmă care capătă în pictura recentă a lui Roman Tolici plauzibilitate: „ceea ce se întâmplă în momentul întretăierii celor două percepţii – a prezentului şi a viitorului – constituie imaginea ideală. Suprapun amintirile mele peste prezentul care se derulează pe pânză în timp real, în chiar timpul travaliului.
Momentele ideale nu sunt unice, ci fac parte dintr-un lung şir de momente ideale, de aici şi preocupările mele de a diseca în seria *Action* evenimentul ales spre idealizare."
Termenul „postproducţie" – aplicat de Bourriaud unei suite de artişti ce liberalizează graniţele dintre producţie şi consum, autentic şi copie, readymade şi original, artişti pentru care nici chiar materialul ales spre interpretare nu mai este unul „primar" – priveşte aici şi o strategie de a inventa protocoale de utilizare pentru metodele existente de reprezentare.

**Text publicat în catalogul „Roman Tolici. Action", editat cu ocazia expoziţiei personale a artistului de la Kunstverein Virtuell-Visuell Dorsten, Germania, din perioada 19 septembrie – 16 octombrie 2010 (curator: Oana Tănase). Expoziţia a fost organizată de Virtuell-Visuell Dorsten, KunstArt am Hellweg Bochum, cu sprijinul Institutului Cultural Român „Titu Maiorescu" Berlin, în cadrul Capitalei Culturale Europene Ruhr 2010.*

DUMITRU ȘERBAN

Sculptura monumentală
Galeriile Delta, Arad
25 octombrie – 1 decembrie 2010

Sculptura în spaţiul oraşului. Proiectul urban al lui Dumitru Şerban

text de ALEXANDRA TITU

Spaţiu social al comunicării prin excelenţă, oraşul există într-un spaţiu real, ca spaţiu real, construit din repere articulate de o gândire atentă la toate determinismele de care depinde viaţa locuitorilor lui, şi din repere întâmplătoare, anarhice. În acest hibrid guvernat de economie şi istorie, coerenţa timpilor devenirii sale, a succesiunii de prezenturi discontinui condensate în construcţii materiale, în supravieţuiri stilistice şi reconfigurări urbane, o asigură elementele artistice, cu mesajele identificabile ale stilurilor şi cu capacitatea lor de a modela, prin perena lor prezenţă, conştiinţa unei apartenenţe.

Proiectul lui Dumitru Şerban, unul dintre artiştii importanţi ai spaţiului cultural românesc, se adresează Oraşului contemporan, definit de juxtapunerea dintre nucleele urbane istorice, încărcate de repere estetice şi zonele noi, în care un pragmatism opac depeizează de aspiraţii estetice modelele arhitecturii moderniste. Aceste construcţii mai curând stereotipe decât severe se cer integrate într-un discurs coerent al cărui câmp semnificativ îl poate asigura reţeaua de monumente plasat în locurile de intensitate a vieţii sociale, de tensiune între segmente stilistice contrastante sau de pauză în ritmul formal al oraşului.
De mari dimensiuni, articulând volume ample, condensări lineare şi goluri spectaculoase, monu-

mentele sale invocă, laconic și subtil, temele orașului – reflectarea simetrică a formelor și unităților culturale, dinamismul circular al unui timp istoric ce revine pe vechi trasee ale comunicării culturale (cum ar fi, în orașele vestului românesc, aspirațiile pro-occidentale), dar capabil să reînnoiască deschiderea modernității, materializat în angrenajele pseudomecanice, a căror funcționalitate vizează nu efectele practice ale universului industrial, ci tocmai simbolica gestionare a timpului ca interval și continuitate.
Marea roată ce fixează spațial mișcarea unei desfășurări temporale circulare, deschise de o contracurbă în chiar momentul epuizării, desenul orizontal al unei structuri, mediind între morfologiile industriilor rurale și abstracția modernă, configurările volumetrice a căror articulare lentă invocă o monumentalitate arhaică, pun în formă, cu laconismul specific viziunii moderne, mesajul acestei nevoi de continuitate dinamică, evolutivă, a temporalității urbane. Proiectul său artistic confruntă și mediază între modernitatea, deja interpretată și suplimentată semantic de problematizările unei jumătăți de secol de dezbatere interioară, de purificări și aglutinări de sensuri și complexități sintactice, și fondul arhaic cu propriul său tropism spre abstracție.
Dincolo de toate aceste straturi de semnificație actualizate, de discursul său articulat din ansambluri individuale, concentrate în monumente autoportante semantic, ca o mare instalație/intervenție capabilă să redimensioneze toposul urban, toate aceste forme ce participă la o expresie formală de ansamblu sunt, spectaculos și sobru, frumoase.

MIHAI ȚOPESCU

Sticlă 2000 – 2010
Muzeul Național Cotroceni, București
11 noiembrie 2010 – 11 ianuarie 2011

Lecţia de anatomie a sticlei

text de CĂTĂLIN DAVIDESCU

Actualul ciclu de lucrări al artistului, intitulat „Anatomia sticlei", este construit pe ideea unei replici a celebrei lucrări a lui Rembrandt, „Lecţia de anatomie". Pornind de aici, Mihai Ţopescu realizează împreună cu regizorul Cristian Bogdan Drăgan un film unde artist şi regizor ne relevă misterele cuprinse în „corpul" sticlei, surprinzând cu rafinată sensibilitate momentul facerii.

Într-un scenariu expresiv, cu artistul în rol principal și ucenicii, sticlarii, în jurul său, îmbrăcați în costume de epocă asemenea celor din capodopera rembrandtiană, Mihai Țopescu își creează „în direct" obiectele, regizorului revenindu-i rolul de a surprinde și potența artistic tocmai aceste momente inefabile ale creației. Cristian Bogdan Drăgan, licitând cu discreție aceste apropieri, a reușit să surprindă cu expresivitate și coerență parcursul artistic al unei experiențe unice și, în fond, irepetabile aceea pe care o reprezintă momentul creației. Dinamismul imaginilor surprinse cu acuitate, trimiterile repetate la disecția corpului uman în paralel cu cea pe care Mihai Țopescu o face în corpul sticlei, racursiurile, firești de altfel, la incandescența purificatoare a cuptorului unde artistul își „coace" opera, fac din acest film de autori un moment de privilegiată creație.
Pentru a fi cârcotași, poate i-am putea reproșa unele lungimi și mai ales o linie sonoră previzibilă, care nu reușește să ne surprindă cu aceeași forță ca cea a imaginilor.
Filmul de scurtmetraj prefațează de fapt cel mai recent ciclu de lucrări, recunoscând aici piese pe care artistul le-a creat, la propriu, chiar în timpul filmării.
Cele 22 de lucrări împreună cu filmul au fost prezentate în premieră, la Muzeul de Artă din Craiova. De mai mulți ani, am putea spune că a intrat în tradiția artistului, dar și a Muzeului, ca să prezinte, în premieră, cele mai recente creații aici, în perioada Festivalului Internațional Shakespeare.
Mihai Țopescu a decis, de mai mult timp, să evolueze într-un spațiu puternic integrat în cotidian, unde sticla coabitează cu obiectul, cu performance-ul și, așa cum am menționat, cu filmul, încercând astfel să democratizeze granițele unui domeniu destul de rigid altfel și, prin natura lui, conservator.
Aș identifica, în acest sens, două dintre liniile de forță ce îi marchează acum universul. Una dintre acestea ar fi, la nivel conceptual, implicarea acestui gen de artă într-o contemporaneitate destul de pregnantă, ceea ce este atipic unui asemenea demers. Artistul creează, în sticlă, uneori combinată cu lemn, metal sau piatră, personaje inspirate din realitatea noastră imediată care fac trimiteri mai mult sau mai puțin acuzate la viața noastră de zi cu zi. Caracterul epic, atât de atipic sticlei, constituie încercarea sa deliberată de a înfrânge șabloane de gândire precum acela că sticla are un rol eminamente decorativ sau, mai nou, într-o zonă de expresivitate simbolistă nicidecum însă în aceea a realității comune, adică prozaice.
O altă particularitate a lumii sale, pe care am dori să o reliefăm, tot datorită elementului atipic pe care îl conține, este încercarea sa tot mai accentuată, de la o expoziție la alta, de a investi sticla cu o plasticitate proprie picturii sau graficii. Acest lucru este cel mai evident în ultima sa manifestare din noiembrie a.c., la Muzeul Național Cotroceni unde obiectele sunt portrete și compoziții, lucrate sculptural, cromatic și grafic în „carnea" sticlei, dar și a lemnului, cu o acuratețe și o forță de expresie egale cu cea obținută pe un suport tradițional, specific acestor tehnici.
Cele aproape o sută de piese expuse acum sunt în fapt o ars poetica unde Mihai Țopescu esențializează întreg câștigul dobândit la nivel estetic, dar și al meșteșugului, în trei decenii de activitate.
Ideea de a transpune într-un material atipic virtuțile liniei și ale culorii se explică prin dorința sa, îndelung refulată, de a picta. Iese acum la iveală pictorul ascuns în spatele sticlarului, dezvăluindu-ne nu doar revelația acestei îndelung așteptate „defulări", ci însăși esența crezului său nerostit că substanța artistică e una și, ca atare, ea poate să traverseze hotare aparent greu de trecut. Pentru a materializa un asemenea drum însă ai nevoie de răbdarea și experiența unei vieți. Într-o atare ipostază, forța de expresie a materialului, încărcătura epică a obiectului și chiar raportările sale estetice într-o anumită măsură devin, inevitabil, un „ joc secund" al demonstrației, aceea că în sticlă, nu pe sticlă se pot realiza imagini similare picturii.
Îmi este tot mai clar că, dincolo de orice conjuncturi biografice, Mihai Țopescu este și un trăitor al teatralității, de aceea cred că „prezentările" sale în timpul Festivalului Shakespeare, de la Craiova, nu sunt deloc întâmplătoare. Imaginile propuse de el de-a lungul timpului au această conotație foarte pregnantă. Ele sunt concepute într-o scenografie, propun un discurs și așteaptă o reacție din partea publicului.
Senzația pe care o lasă, în ansamblu, sculpturile sale în lemn, metal și sticlă, dar mai ales acest ultim ciclu este aceea a unui cadru unificator, unde scriitura se materializează într-un ansamblu coerent ce pune în valoare matricea stilistică a creatorului. Se simte, de asemenea, mâna „naratorului" care dă naștere personajelor ce evoluează după un scenariu bine structurat.
Am putut pătrunde mai bine în intimitatea acestui discurs și datorită filmului care ne dezvăluie laboratorul de creație unde materia este prelucrată „la cald", prin tehnica tradițională a suflării sau cu mâna liberă și supusă, datorită inovației pe care ne-o propune, aceea de a crea imagini figurative – portrete, colorate în masa sticlei, prin coaceri succesive. Este dorința sa de a capta reflexul realității, a portretului în speță, care, însă, implică, în spatele efectelor scenice, adesea spectaculoase, o muncă, o cunoaștere adică, într-un cuvânt, o înțelegere adâncă a materiei în care se exprimă.
Urmărind un astfel de demers explorator atât în substanța cât și în proprietățile sticlei, Mihai Țopescu a declanșat, datorită „îndrăznelii" viziunii sale plastice, o provocare asupra limitelor propriei noastre cunoașteri, reușind să ne inducă ceva din tensiunea și neliniștea celui care, mereu iscoditor, încearcă să identifice noi frontiere.
Șovăind între apelativele de „sticlar", „pictor", „grafician", încerc să exprim ce este cu adevărat Țopescu în cele mai recente creații ale sale unde, pornind de la elemente și gesturi aparent contradictorii sau prea puțin convenționale, ajunge la rezultate imprevizibile.
Asistăm de fapt, aici, la lupta sa, ca și a altor importanți artiști sticlari români, cu ei înșiși în dorința subînțeleasă de a schimba percepția asupra acestei vechi arte „minore", decorative, într-o formă de expresie modernă, flexibilă care, deși își păstrează nealterată identitatea, se integrează într-o vizualitate actuală. Neobosit căutător al domeniului său predilect de activitate – sticla, Mihai Țopescu reușește și în această expoziție personală, cea mai amplă de până acum, să-și particularizeze bine discursul și mai ales tehnica, pentru a ne oferi o „mostră" de contemporaneitate artistică.

AUREL VLAD

Gest şi adevăr
Galeria Cuhnia, Centrul cultural
Palatele Brâncoveneşti, Mogoşoaia
octombrie – noiembrie 2010

text de RUXANDRA DEMETRESCU

„Sculptura este mult mai apropiată de natură... brutală... şi pozitivă precum natura, e în acelaşi timp vagă şi insesizabilă... ieşită din sălbăticie, sculptura, ajunsă la cea mai măreaţă dezvoltare a sa, nu e decât o artă complementară."

Sentinţa lui Baudelaire, formulată fără drept de apel în Salonul din 1846, pe când încerca să explice „de ce sculptura e plictioasă", a devenit, fără voia poetului, provocarea oricărui sculptor care aspiră să se (auto)definească mai degrabă ca artist, decât ca simplu meşter. Atunci când este însă cuprins de modestie, nu de orgoliu, sculptorul poate transforma deprecierea în apologie, (re)evaluându-şi propriile mijloace. Atunci meşteşugul devine marca sa proprie, afirmată ca diferenţă specifică a artelor vizuale. Cred că Aurel Vlad ne oferă această fericită certitudine: nu cunosc vreun artist în preajma mea care să fie mai lipsit de orgoliu. O modestie firească îl determină să lucreze neîncetat în „laboratorul" său – cum îşi numeşte atelierul – experimentând cu o neobosită curiozitate materiale şi tehnici consacrate şi neconvenţionale, pentru a obţine ceea ce-l interesează cu adevărat: gestul şi adevărul întrupate în sculptura pe care o creează. Călătoria sa în lumea formelor durează de o viaţă şi se confundă, în mare măsură, cu propria sa biografie: umană, intelectuală, spirituală, artistică. Prin intermediul unei vizualităţi exersate cu obstinaţie a ajuns la propria sa formă de cunoaştere, înţelegând conştient că nu doar ochiul este un instrument privilegiat, ci şi tot ce ţine de domeniul hapticului; iată de ce produsele sale artistice ofera o formă superioară de acces la realitate. Acest parcurs a presupus, în cazul său, o exemplară tenacitate, un travaliu şi un efort continuu, în care materia exersată a lumii sale plastice ne oferă concreteţea unor forme ce se întâlnesc într-o rară armonie, fără discordiile impuse de paragone. Lipsit cu totul de obsesiile confruntării cu celelalte arte, aş putea descifra în cazul său o discretă dimensiune raţională şi culturală care-i străbate opera: impunătoare, adesea strivitoare, totuşi seducătoare prin impactul vizual pe care ni-l oferă, dar nu mai puţin „condusă de intelect".

Citită din perspectiva „legendei artistului", biografia lui Aurel Vlad devine cu adevărat exemplară, prin descoperirea timpurie a vocaţiei ce avea să se fixeze în meandrele vizualităţii dar şi ale experimentării cu misterul materiei. „Să fi fost oare momentul în care am descoperit pentru prima dată că se poate ciopli într-o cărămidă? Nici acum nu ştiu dacă sunt sau nu sculptor, în schimb ştiu că întâlnirea cu munca asta îmi dă singura şi marea bucurie, autentica bucurie pe care o trăiesc ca om". Îşi aminteşte cum în şcoala generală a fost fascinat de un copil care cioplea cu briceagul o cărămidă umedă. Iar primul exerciţiu de modelaj a fost cu chitul folosit de tatăl său pentru a repara geamurile din casă. În adolescenţă avea sa descopere lemnul… „Primul lemn pe care l-am cioplit şi ştiu că l-am cărat în braţe de la un depozit de lemne, pe când aveam 14-16 ani, a fost un fag. La Galaţi. Am cumpărat lemnul şi le-am spus muncitorilor de-acolo că vreau să sculptez; s-au uitat la mine ca la un nebun... L-am dus acasă... N-a fost o treabă uşoară, dar în felul asta am perceput că meseria de sculptor are şi părţi mai dure".

Momentul providenţial în formarea sa ca sculptor l-a constituit, înainte de frecventarea academiei de artă bucureştene, întâlnirea cu Mihai Mihai în Galaţiul tinereţii sale. „Mihai Mihai este pentru mine unul dintre cei mai importanţi… Pe el îl consider tatăl meu spiritual – mi-a dat aproape totul. A venit în Galaţi şi aproape că m-a luat de pe stradă. Mai târziu, m-a învăţat să privesc lucrurile cu mai multă răbdare, cu grijă şi înţelegere, Liana Sica, iar profesoara de la facultate, Geta Caragiu, a ştiut să mă conducă, să-mi dea încredere în mine de fiecare dată când poate, din cauza neştiinţei, a îndoielilor, eram tentat să mă opresc."

Ascultându-l vorbind despre oraşul natal, m-am întrebat ce fascinaţie au jucat oraşele porturi asupra artiştilor noştri. Să le fi insuflat oare portul dorul de ducă? Regretatul Nicolae Şaptefraţi povestea cum în Tulcea sa natală mergea mereu la gară, pentru a privi trenurile. Aurel Vlad a fost inspirat de diferitele straturi ce se întâlnesc în peisajul dunărean, ce a constituit probabil un prim popas în parcursul ce avea să-i marcheze destinul.

Odată ajuns în capitală, drumul a fost drept, chiar dacă lent: student la facultatea de arte plastice în anii '80, a ştiut cu o remarcabilă intuiţie să transforme neşansa fundamentală a unor ani neprielnici dezvoltării unui destin artistic într-o neaşteptată şansă: „în răspăr" cu timpul ce nu mai avea răbdare cu artiştii (mai ales cu cei tineri), Aurel Vlad a putut să-şi păstreze candoarea ce nu l-a abandonat nici azi, când se bucură de recunoaştere şi prestigiu, inclusiv instituţional. Profesor şi decan, a înţeles, cum foarte puţini sunt capabili, că o astfel de funcţie presupune, mai ales într-o şcoală de artă, în primul rând slujire şi nu un instrument de putere, de care nu are, de altfel, nici o nevoie. Intrat prea târziu pe scena artistică dinaintea lui 1989, a fost ferit de servituţi şi compromisuri, rămânând discret şi muncitor – la propriu şi la figurat, dacă ne gândim că a lucrat o vreme la intreprinderea „Marmura", lucru pe care-l aminteşte şi acum, cu un umor firesc, lipsit de resentimente şi amărăciune. Ceea ce nu înseamnă că se complace, sau că este lovit de o confortabilă amnezie. Amintirile din epoca de aur s-au sedimentat, ca la mulţi dintre noi, devenind parte a unei memorii colective în general pasive şi ineficiente. Este meritul sculptorului de a fi activat această materie informă, dându-i formă în ciclurile mari ce aveau să-l consacre, de la *Cortegiul*

pagina anterioară:
Eclipsa

alăturat:
Neliniștea

Sacrificaților de la Sighet la *Aplaudaci*, de la *Pseudoapostoli* la *Schimbarea la Față*, de la *Adam și Eva* până la cele mai recente, expuse la Mogoșoaia, *Neliniștea* și *Eclipsa*. Este un mare dar să poți întrupa în forme atât de diverse un întreg univers de sentimente și resentimente, dominat de angoasă, dar străbătut de speranță și care nu a fost abandonat de credință.
Iata de ce consider că arta lui Aurel Vlad aparține istoriei noastre recente dacă acceptăm definiția acesteia ca acea istorie care ne interesează, la care ne raportăm într-o manieră totalizantă, pentru că ne afectează. Istoricul Florin Țurcanu vorbea de un trecut activ, „a cărui proximitate nu este doar cronologică, ci se exprimă mai ales prin integrarea sa în dezbaterile și chiar în confruntările actualității. Trecutul activ nu coincide, așadar, cu ansamblul nediferențiat al memoriei colective a ultimelor decenii. El privilegiază anumite perioade, evenimente, personalități". Confruntarea lui Aurel Vlad cu trecutul s-a făcut prin intermediul activității sale artistice, grație căreia dimensiunea pasivă a devenit activă. Iar instrumentul folosit a fost gestul care animă forma, exprimată într-o materie atent aleasă, niciodată întâmplătoare. Lemnul și fierul par a-și disputa întâietatea, tratate ca materiale vii, încărcate de viață. Sculptorul mărturisea că lemnul suferă, îl aude adesea gemând sau plângând.
Ceea ce înseamnă rodul unei violențe la care este supus materialul, care cere respect și înțelegere. Aurel Vlad nu aude vocea copacilor, cum o făceau odinioară pictorii de la Barbizon; el aude glasul lemnului ce pare a-i vorbi o limbă neștiută de alții, de noi ceilalți. Iată de ce el lasă materia să se exprime, neșlefuind, lucrând în forme rugoase, expresive.
„Între timp am început să colaborez cu lemnul. El mă inspiră. Îl consider de multe ori co-autor la lucrările mele, nu prin faptul că el îmi sugerează anumite forme și semnificații pe care să le dau lucrărilor mele, ci pentru că am sentimentul că se lasă condus și modelat ca într-o prietenie adâncă între doi parteneri în care unul se lasă condus într-un fel, tocmai ca să poată să-l ajute pe celălalt."
La fel de interesant, dar mai incitant este raportul său cu fierul. Lucrând cu tabla – cel mai adesea „reciclată", ruginită, obosită, el înnobilează, fără să vrea, un material precar. Găsind-o printre deșeuri, el salvează nu doar un material, ci și memoria noastră, pentru că de cele mai multe ori fragmentele alese sunt martorii tăcuți ai unei treceri neprietenoase a timpului. Cred că și această tablă suferă în felul ei, iar tratamentul la care Aurel Vlad o supune duce la o salvare – la propriu și la figurat.
Nu cred că atitudinea sa poate fi citită neapărat sub semnul artei povera: e mai degrabă un alt fel de modestie, cea a unei economii stricte de mijloace și a unei reevaluări a resurselor ce ne înconjoară. Dacă era firesc – așa cum singur afirma – să descopere în România mai întâi lemnul, nu e la fel de firesc să (re)considere tabla aruncată după demolări totale sau parțiale, care ne-au desfigurat orașele? Parafrazând, aș spune că artistul „se pedepsește singur", pentru a căuta o cale de salvare a memoriei noastre comune.
Cred că fierul, în varianta sa agresivă, contondentă, l-a condus la seria madonelor cu cuie, din care am privilegiul să păstrez singurul exemplar rămas în țară. M-am întrebat, după ce le-am văzut pe toate la galeria Simeza în urmă cu doi ani, care este rolul cuielor în imaginea Fecioarei: să fi fost gândite ca anticipare a spinilor din coroana Mântuitorului? Consecința logică a da-ului rostit îngerului din Buna Vestire? Acel da prin care timpul devine istoria noastră creștină? Răspunsul e, în fond, neimportant: Aurel Vlad nu a fost niciodată un artist cu „teză" și cu atât mai puțin un „militant" în slujba unui crez, oricât de nobil asumat, afirmat și impus celorlalți. Componenta spirituală este la el întotdeauna implicită, nu explicită, mereu sublimată în cea artistică, prevalentă. Așa se explică umorul, ironia și, nu în ultimul rând, metamorfozele personajelor sale, care își pot schimba identitatea într-un gest de respectuoasă ireverență. Tot așa se întâmplă cu gesturile care exprimă emoțiile și pasiunile. Tristețea se transformă în bucurie, spaima în speranță, într-un sens aproape întotdeauna optimist, ca artistul însuși. Iată de ce meditația sa asupra timpului istoriei noastre este constructivă și productivă. Iar compendiul gesturilor întrupate în sculpturile sale alcătuiesc un nou atlas al formelor patosului, confirmând parcă actualitatea lui Aby Warburg în contemporaneitatea noastră de la periferia Occidentului.
O strategie înțeleaptă l-a determinat pe Aurel Vlad să-și măsoare biografia artistică cam odată la un deceniu, nu doar printr-o expoziție, ci și printr-un

catalog cu valoare retrospectivă. De la ultimul şi până la cel de acum, s-au petrecut multe evenimente semnificative. Sculptorul nu a obosit să expună, căci a expune este gestul firesc pentru care trăieşte orice artist, dar a mai realizat ceva: o carte exemplară, publicată în 2006, reunind meditaţiile sale pe marginea gestului în sculptură. Născută din exigenţele impuse spaţiului academic artistic, servitutea de a scrie o teză de doctorat a căpătat sens, devenind o mărturie semnificativă a literaturii noastre artistice contemporane.
Motivaţiile determinate de necesitatea internă din care s-a născut meditaţia despre problema formei sunt în acelaşi timp multiple şi diverse; ele apar totodată ca simptomatice pentru raportul specific dintre reflecţia teoretică şi practica artistică a lui Aurel Vlad. Există, în primul rând, o constantă tensiune între ideea creatoare şi întruparea ei materială; experienţa practică, artistică, este însoţită de exigenţa mereu crescândă a demersului teoretic, oferindu-i, în final, un criteriu de evaluare a propriei creaţii artistice şi de verificare a corectitudinii cunoaşterii teoretice.
Citindu-i cartea, i-am înţeles mai bine opera: am descoperit în ea lucruri nebănuite, fascinante, ce ţin deopotrivă de biografia sa, prin mărturiile adunate: ne confruntăm atunci cu fragmente de jurnal. Apoi am reţinut pasajele dedicate rostului şi sensului distrugerii unor opere neviabile: renunţarea devine atunci virtute purificatoare. În fine, am putut parcurge o nouă istorie a gestului în sculptură, transformată într-o apologie a figurii umane, înţeleasă ca parte a unui ansamblu şi ca întreg, atunci când este prezentată în unicitatea ei.
Dacă ar fi să evaluez aceşti ultimi zece ani din creaţia lui Aurel Vlad, aş spune că drumul ales merge de la particularul istoriei noastre imediate – la generalitatea stărilor şi emoţiilor umane, unanim şi peste tot valabile. Aşa descifrez sensul ansamblului prezent la Mogoşoaia: supradimensionarea figurilor gândite pentru spaţiul boltit al Cuhniei capătă o forţă ce te copleşeşte, stârnind *stupore* şi *meraviglia*, adică exact acele sentimente ce (con)duc către sublim. Parafrazându-l pe Baudelaire, aş spune că este calea aleasă de artist pentru a salva eroismul vieţii moderne.

deasupra:
Eclipsa

MIHAI ZGONDOIU

Libertatea ca șablon
Galeria Hampden / Incubator Art Space,
Amherst Massachusetts, SUA
3 aprilie – 3 mai 2010

text de DAN MIRCEA CIPARIU

Fețele vizuale ale Libertății sunt dependente de geopolitică și mentalități. Mihai Zgondoiu a imaginat un ciclu de lucrări (instalație-obiect, carte-obiect), cu propriile sale percepții despre șabloanele Libertății, într-o Românie ce a făcut tranziția de la epoca totalitară comunistă la valorile democratice. Avem, astfel, câteva viziuni proaspete și motivate despre semnele vizuale ale Libertății.
O Libertate ce ia chipul și asemănarea noastră atunci când istoria nu se răzbună pe valoare, estetică, umanism și democrație. „Libertatea ca șablon" a marcat 20 de ani de la căderea comunismului în România și, în cadrul expoziției din Statele Unite, a pus în discuție fețele est-etice ale matrițelor noastre despre Libertate.
Publicul american, într-o acțiune despre „chipurile" Libertății, a pus pe hârtie liniile, clare ori difuze, clasice ori postmoderne, cu mână sigură sau trădând emoția unui prim gest artistic, ale proiecțiilor fiecăruia despre Libertate. Mihai Zgondoiu, în al său program despre șabloanele Libertății, întreține un necesar semn de întrebare și, mai important, se plasează într-un câmp semantic-vizual al unor morfologii cu vocație ontologică și identitară.

Deasupra:
Visa Poems

dedesubt:
Carte-obiect FREEDOM

Cartea Sfârșitului

Cartea Sfârșitului este o carte-obiect despre Sfârșitul Comunismului în România. În epoca totalitară, Cartea avea un acces limitat de cenzură și de ideologia comunistă. Cultura, artele și mentalitățile erau sub cheie, sub șurub. Libertatea de expresie era doar o matriță a propagandei comuniste, o „libertate" dependentă de sistem și de cerberii cenzurii. Foița de aur era imaginea „canonică" doar pentru operele recunoscute oficial. De aceste foițe de aur se bucurau numai cărțile aleșilor, „clasicii" Marx, Lenin, Engels, Stalin și, mai cu seamă, „fiul" lor spiritual, dictatorul Nicolae Ceaușescu. *Cartea Sfârșitului* vorbește despre o ideologie a secerei și ciocanului atent supravegheată de organul oficial de presă al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, „Scânteia", echivalentul oficiosului Comitetului Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, „Pravda". *Cartea Sfârșitului* are, așadar, culoarea oficială a utopiei comuniste, roșul, o carte închisă valorilor democratice, care presupun dezbaterea și răsfoirea ideatică. Mihai Zgondoiu face cu acest demers artistic o plonjare într-un timp al cărții ideologice și al fetișurilor sale simbolice.

Libertate

Libertate e o instalație-obiect despre lupa interioară și cea mediatică cu care privim conceptul de Libertate. După Revoluția din 1989, tocmai acest șablon vizual s-a pierdut sau, mai rău, a fost acoperit de reclame și indiferență. Libertatea are nevoie întotdeauna de o lupă a memoriei individuale, dar și a celei colective. Mai ales că e vorba despre o „Libertate" pentru care au murit mii de adolescenți și de tineri români.

Visa Poems

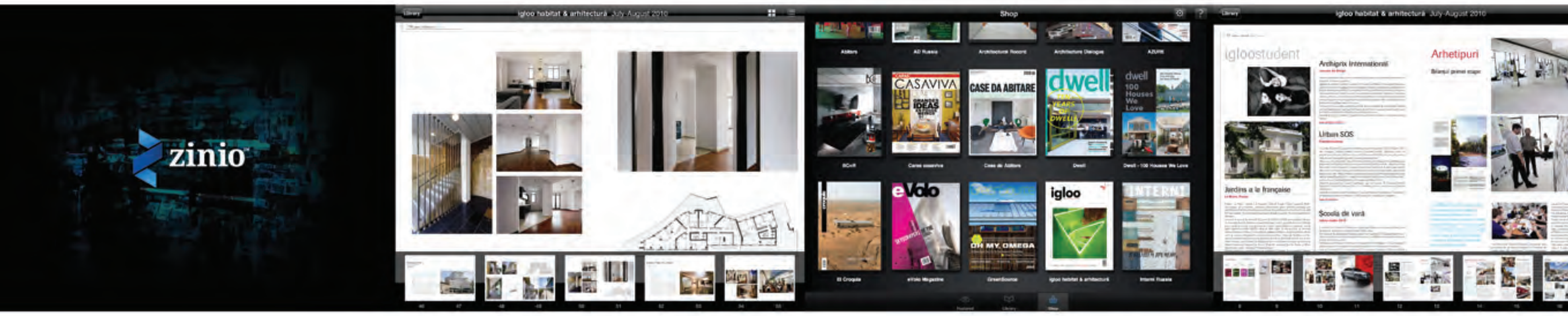
O carte concept ce s-a născut din colaborarea mea plastică și literară cu Mihai Zgondoiu. O carte-concept care vorbește despre călătoriile interioare pe care sistemul comunist te obliga să le ai pentru a putea supraviețui spiritual. Călătorii interioare și inițiatice care nu erau dependentente de viza unui sistem represiv. *Visa Poems* e o carte-obiect în șapte poeme vizuale, îngemănare între text, desen și colaj. Un pașaport unic al artelor ce vor să se elibereze de geografia politică și de păcatele post post-moderne.

Zborul.20

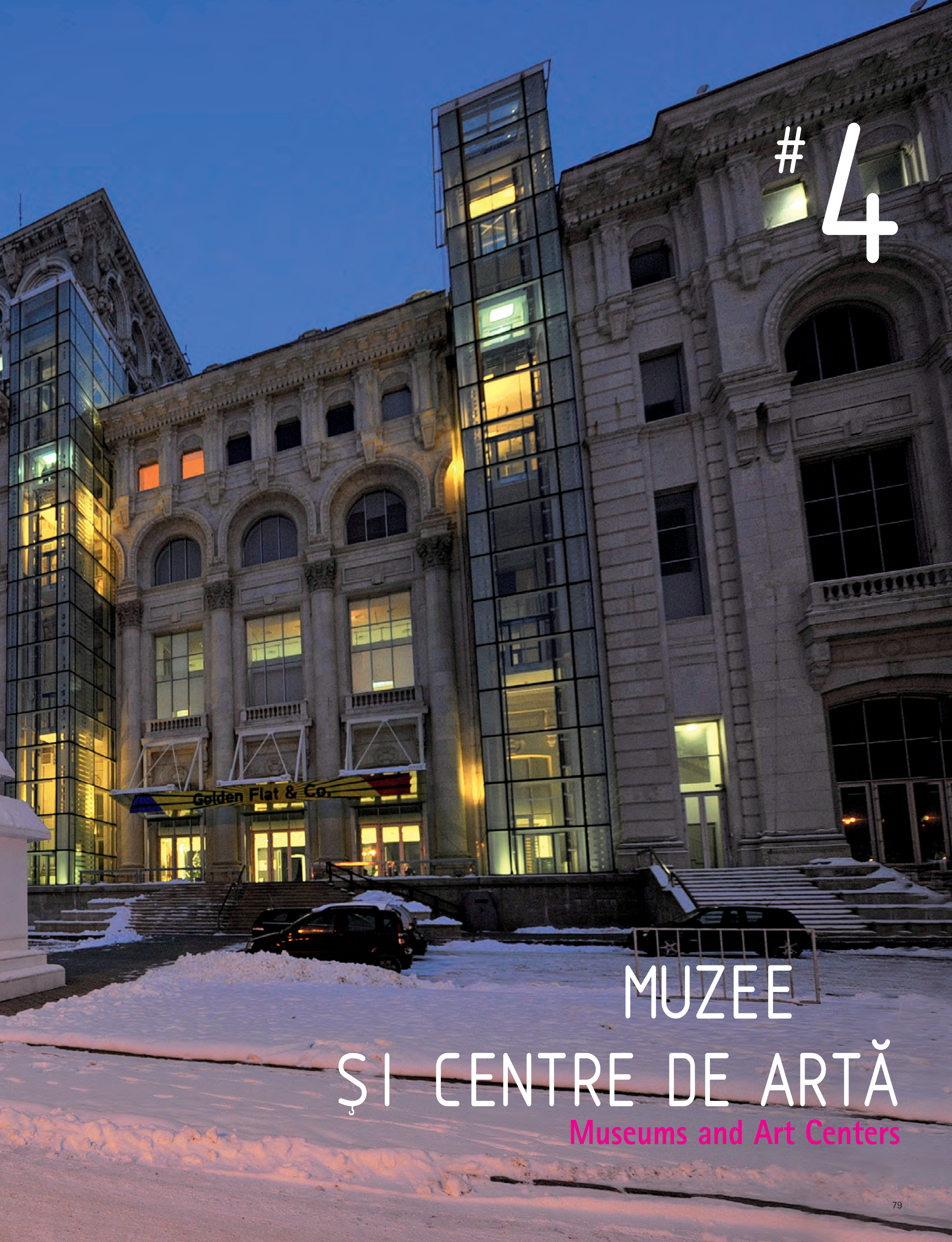
Un performance filmat la 20 de ani de la fuga cu elicopterul a lui Nicolae Ceaușescu.
Dintr-un elicopter ce a survolat centrul Timișoarei, Mihai Zgondoiu a aruncat zeci de mii de manifeste. Manifeste vizuale și poetice cu două fețe: una cu un desen care marca o imagine-șablon a Revoluției române, cealaltă față cu un poem scris de un poet ce a participat direct la evenimentele din decembrie 1989. 20 de poeme, printre ele unul special scris de Herta Müller pentru Primăria Municipiului Timișoara.
În urma acestui performance, a fost publicată o antologie, *Manifest.20.rEvoluție*, Editura Brumar, cu cei 20 de scriitori incluși în proiect: Ana Blandiana, Eugen Bunaru, Dan Mircea Cipariu, Denisa Comănescu, Simona Constantinovici, Ioan Crăciun, Șerban Foarță, Florin Iaru, Petru Ilieșu, Ion Monoran, Bogdan O. Popescu, Nicolae Prelipceanu, Cornelia Maria Savu, Cassian Maria Spiridon, Costel Stancu, Moni Stănilă, Liviu Ioan Stoiciu, Robert Șerban, Marcel Tolcea, Varujan Vosganian. Proiectul editorial a reconstituit și prin această formulă principalele șabloane vizuale ale Revoluției române din 1989. Memoria zidurilor acelor zile de sfârșit a epocii Ceaușescu a fost acoperită după 20 de ani de tranziție de păcură, vopsea și indiferență. Un proiect care propune reconstituirea primelor graffiti ale revoluției române. Sloganuri precum „Libertate", „Jos Comunismul", „Victorie", Deșteaptă-te române", „Jos Dictatorul", „Armata e cu noi", „România liberă" trebuie să facă parte din memoria noastră vie! Aceste manifeste, alături de care s-au jertfit oameni, nu mai au aceeași încărcătură emoțională ori sens ca acum 20 de ani.

igloodigital

www.igloo.ro



© Imagine: George Vasilache



#4

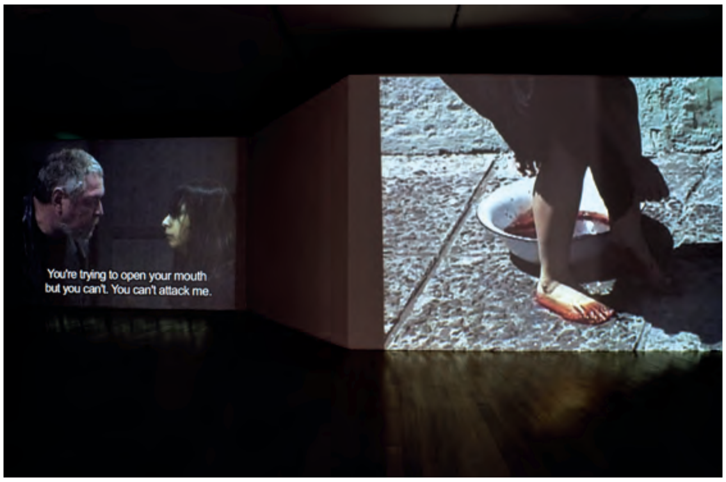
MUZEE ȘI CENTRE DE ARTĂ

Museums and Art Centers

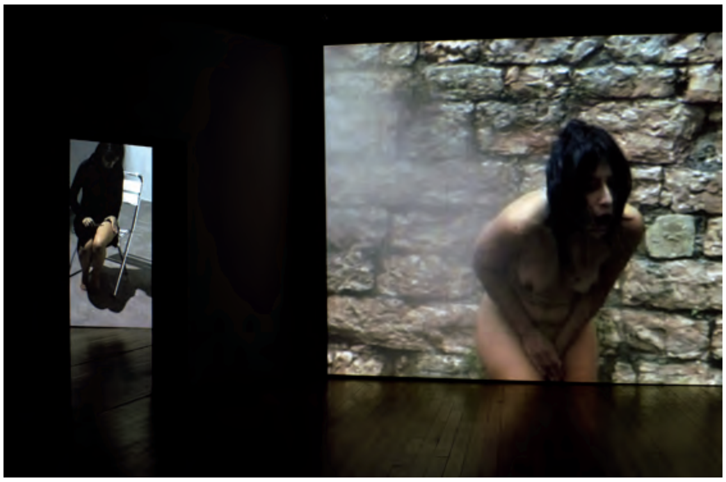
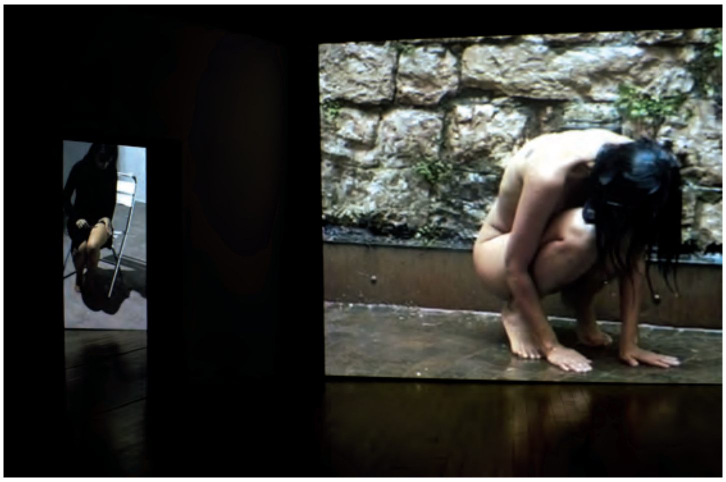
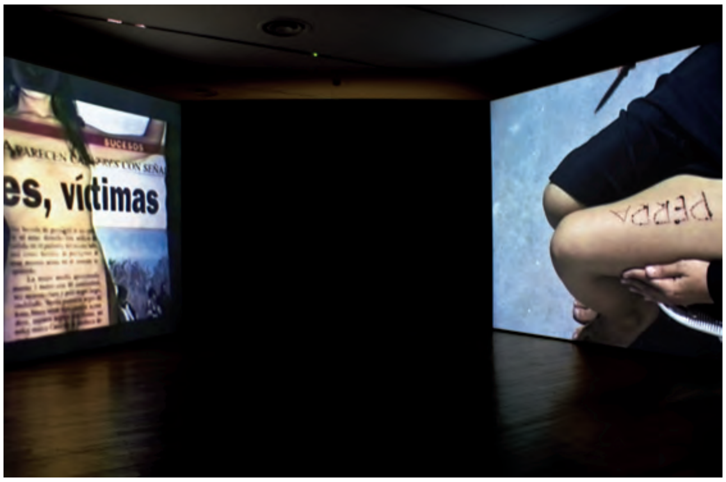
Regina José Galindo

Urgent Issues / Urgențe
MNAC, 10 februarie – 20 aprilie 2010
Co-produs de / Co-produced with: PrometeoGallery di Ida Pisani, Milan/ Lucca
Curator: Ruxandra Balaci

Premiată cu Leul de Aur pentru tânăr artist în 2005 la Bienala de la Venezia, Regina José Galindo foloseşte performance-ul şi propriul corp ca principale instrumente în procesul artistic. Printr-un fel de re-enactment, artista se substituie celor slabi şi umili, celor torturaţi sau oprimaţi, punând în scenă situaţii-limită. Propriul ei corp delicat, feminin, este maltratat, într-un fel de „auto-expunere" şi substituire altruistă la o varietate de traume impuse celorlalte fiinţe umane în regimuri politice opresive.



Courtesy MNAC, Regina Jose Galindo, Ida Pisani
Special thanks Ruxandra Balaci, MNAC Artistic Director




es, víctimas

Discursul Reginei José Galindo face trimitere şi la alte lucrări din zona activistă şi *gender issues* cu referiri la mituri ancestrale şamanice şi gesturi de exorcizare cum ar fi cele ale Anei Mendieta, Sigalit Landau, ritualuri ale rezistenţei ca la Tania Bruguera sau la Teresa Margolles, cu instalaţii impresionante despre moarte şi marginalii societăţii.
Centrată pe problematici dure ale unei umanităţi asuprite, expoziţia *Urgent Issues* prezintă o selecţie a celor mai importante lucrări realizate între anii 1999 şi 2009 şi va fi urmată de un catalog publicat de PrometeoGallery.
Regina José Galindo (Guatemala City, 1974) a participat la Bienala de la Veneţia în 2001, 2005 şi 2009. În 2005, a primit Leul de Aur pentru tânăr artist. Lucrările ei se află în diverse colecţii publice sau private şi au o expunere prestigioasă cum ar fi PS1 New York, Le Plateau Paris, CIFO Miami, Smak Ghent, Tirana Biennale, Museo de Arte Moderna de Guatemala, TEOR/ética Costa Rica.

Regina José Galindo

text de **RUXANDRA BALACI**

Beuys stated once that: „Nous allons développer ensemble le concept social de l'art en tant qu'enfant nouveau né issu des anciennes disciplines. (…) Et l'homme vivra par l'expérience ce que l'on veut dire lorsque l'on parle de la logique d'une mise en place de la situation centrale des droits de l'homme dans un organisme social."[1]
In this respect the Artist is seen as "Trouble Maker", pointing out to the defective of social and political system, offering a lucid diagnosis of society illness, inquiring about political deviances and crimes, other difficult issues which, usually, a normal audience rather prefers to elude.
Sometimes, through his voluntary suffering, the artist is consciously entering (at least for a lapse of time, in a kind of exorcist substitution) the range of the oppressed.
But does this attitude of revolt and assuming the rebellious state (the myth of the artist politically concerned stated by Beuys and many others) have a real importance for the political world? Does this have any social echo? Does this really change opinions and attitudes or is merely effective in the realm of the art world?

Regina Jose Galindo's performances show the bitterness of individual experiences in oppressive political regimes and in social contexts of flagrant injustice: a reflection over limit situation of the human condition, over major ruptures and traumas, that are deeply hurting the private and the intimate, unveiling the anti-humanist side of politics and the anti-humanist side of society.
Involving performance and the body as main devices in her artistic process, through a kind of re-enactment, the artist substitutes herself to the weak and the humble, to the tortured and to the oppressed, re-staging limit situations of body and mind.
Her own, delicate, feminine body is mistreated – in a kind of unselfish exposure to various traumas inflicted on all other human beings. (She is thus recalling the line of activist gender oeuvres with references to ancestral shamanic myths and exorcising gestures such as of Ana Mendieta, Sigalit Landau's both auto-tortured but serene body in video Barbed Hoola , rituals of resistance in Tania Bruguera's work, or Teresa Margolles impressive installations over death and the excluded of society.)
Choosing borderline situations in between life and death, generated by injustice and injuries (both physical and moral) or sacrifices, Galindo puts fear and anguish and their consequences under scrutiny having as result dramatic and radical works, profoundly uncomfortable and ethically embarrassing for a bourgeois public.
Her own, silent, personal revolution is a conceptual, highly poetic, hard to stand approach to the painful. Auto-flagellant and mortified, subjected to violence (also to gender violence still acutely present in Guatemala), sometimes in a most repellent way, the injured body is, most of all, the evidence of the wounded soul: "… el mundo mordio mi corazon/ y me contagio su rabia." [2]
Actively protesting, art becomes motivate: an instrument to denunciate and resist injustice, to witness a theatre of aggressiveness, especially severe in the daily life of Latino American continent: one of the most neuralgic area of political and social- economical crises. Providing insightful thoughts about an offensive reality that makes fuzzy the border between art and life, artists such as Regina Jose Galindo are confirming once more the moral duty of the intellectual to be a lucid witness of the society in which he lives, to understand and explain the context even in a most shocking manner and sometimes to institute that subtle but efficient "inland dissidence" Chomsky was speaking about.[3]

"Vorrei ridurre un poco, se fosse possibile, l'infelicita sulla terra." said Jota Castro, continuing: «Essere radicali e aprire una breccia, consumarsi per gli altri, sfidare la legge, il discredito, la morale e l'ideologia dominante e tutto cio perche gli altri possano vivere meglio, comprendere meglio (…)
Se questa forma di messianismo puo essere terribilmente disumana quando e applicata dagli estremisti musulmani, puo al contrario essere un atto isolato e quasi disperato quando e messo in pratica dagli artisti (…) E come se l'idea giudaico-cristiana di trovare almeno un giusto per salvare la citta fosse divenuta la norma dell'arte.
Ecco allora: la radicalita e il confronto con il proprio tempo senza pieta.»[4]

Regina Jose Galindo seems to be one of the few Just people who, by showing cruel reality (as Malaparte in La Pelle) is trying to Redeem.
While listening, through her work, to the silent screams of the hurt beings, you can hear loudly the whispering of her inner voice…

1) *Joseph Beuys"Par la presente je n'appartiens plus a l'art", L'Arche, Paris, 1988, p.23, 29.*
2) *"Regina Jose Galindo", Vanillaedizioni, 2006. Poetry, p.169.*
3) *Noam Chomsky www.understandingpower.com*
4) *Jota Castro in "Produciendo Realidad. Arte e Realta Latino Americana", 2005 Prometeo Arte Contemporanea, coordinated by Marco Scotini, p. 88-89.*

Regina José Galindo (Guatemala City, 1974) took part in the Venice Biennale in 2001, 2005 and 2009. In 2005 she was awarded the Golden Lion for Best Young Artist. Her works are now in several public and private collections and have been exhibited in many prestigious venues, including PS1 New York, Le Plateau Paris, CIFO Miami, Smak Ghent, Tirana Biennale, Museo de Arte Moderna de Guatemala, TEOR/ética Costa Rica.

GOLDEN FLAT & CO.

About Communism in Postcommunism
Ion Bârlădeanu, Ştefan Constantinescu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu & o instalaţie de Alexandru Potecă
MNAC, 11 noiembrie 2010 – 22 februarie 2011
Curator: Ruxandra Balaci

text de RUXANDRA BALACI

O expoziţie despre iluzii spulberate şi mentalităţi defecte perpetuate. Despre comportamente ceauşiste în comunismul de epocă şi sechelele lor în prezent.

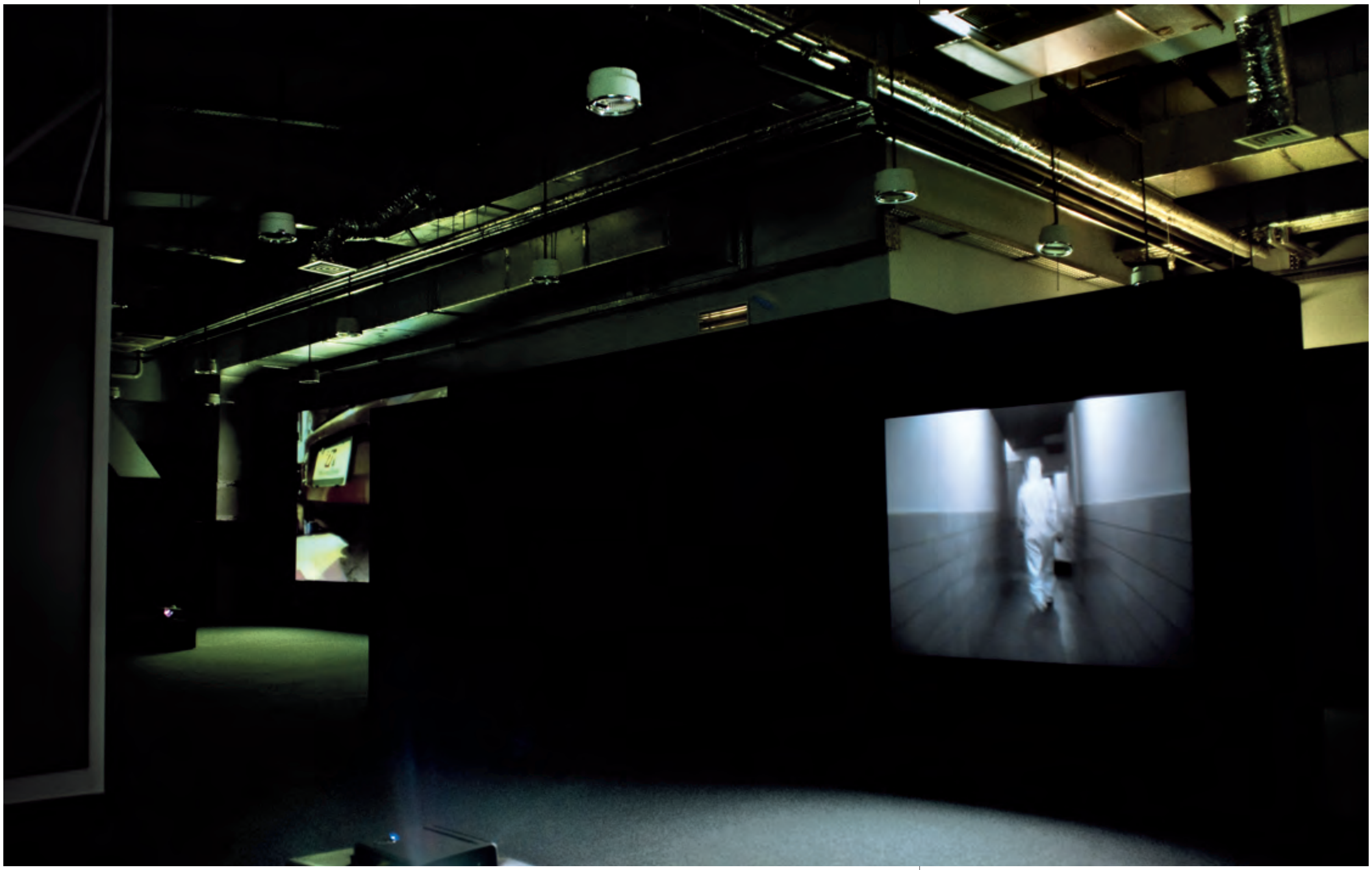
Cum se raportează societatea actuală la marcajul, aparent indelebil, al Epocii de Aur?
Este societatea românească sortită eşecului colectiv, abrutizării morale şi culturale, subconştientului plin de complexe, karmei proaste pe care nu reuşeşte să şi-o schimbe prin adoptarea unei conduite benefice, defetismului şi agresivităţilor gratuite, fatalismului?
Fantome, fetişuri, clişee, propagandă, idiosincrazii, frustrări... everything seems to jeopardize recovery...
Nerezolvate vechi probleme, devenite tare, oameni primitivi, grosieri, oligarhi veroşi, politicieni – giboni în costume Armani – restul societăţii redusă la survivors şi sclavizare morală... eşec evident la nivel macrosocial.
Second hand country... never re-emerging...
O ţară interesantă exclusiv prin sociopatologia ei, prin urâtul (estetic, etic, moral) omnipotent, în care vârfurile intelectuale/creative(puţine), de cele mai multe ori lipsite de caracter, eleganţă sau altruism – sunt obligate să se confrunte cu probleme vizând limitele subzistenţei sau să migreze temporar/definitiv spre alte orizonturi mai genoroase... Ori să trăiască în agresivitate, non-eleganţă şi spoliere materială.
Incultura, abrutizarea în masă, atitudini devalorizante, pesimismul generalizat conduc inevitabil la strategii pasive: „le renoncement à soi, le renoncement au monde, la répentance, l'ésperance en autrui...."*
Fenomenul persistenţei ceauşismelor în postcomunism, existenţa simultană a comunismului şi a unui capitalism dur într-o democraţie cu stranii nuanţe totalitare... pe fondul unei reconfigurări mondiale... generează a strange way of being... a sick hybrid society... dominată de energii grosiere, calitate umană low level, opinie publică modelată pe mediocritate şi scandal, mass-media vulgară şi excesiv manipulantă pe un fond de acceptare bovarică, de otrăvire mentală continuă.
Abjecţia legiferată, urâtul predominant, vulgaritatea ca strategie sunt premise ale unei condamnări karmice perpetue sau produse expiatorii ale unei viitoare paradoxale redempţiuni?
Ironia radicală le poate oare exorciza?

* *Jacques Attali – Sept leçons de vie. Survivre aux crises. Fayard/Le livre de poche, Paris, 2010. Complementare strategiilor pasive enunţate în text, ar fi les stratégies actives à caractère politique: A) l' exaspération, B) l'action politique, C) la révolution.*

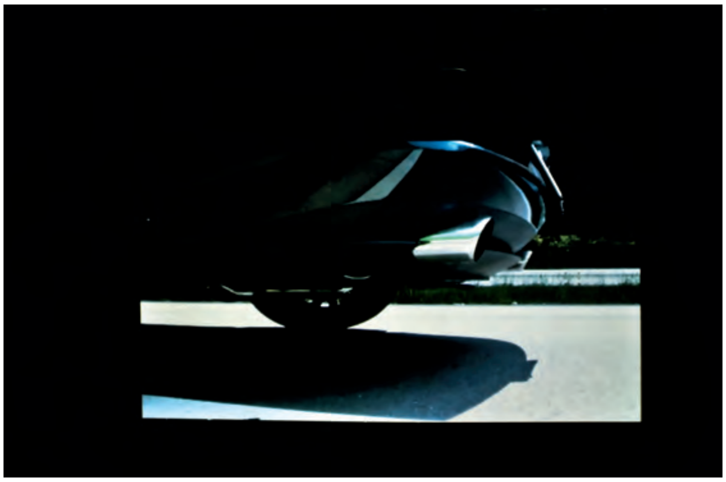
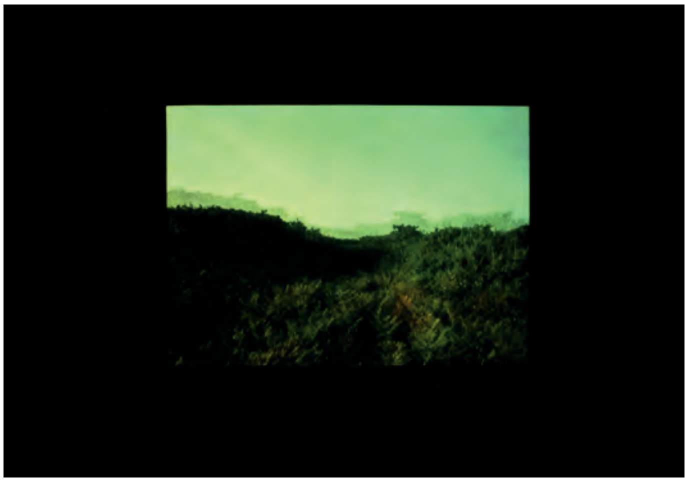
Courtesy MNAC, Cristian Mungiu, Hårt Gallery, Ion Bârlădeanu, Corneliu Porumboiu, Ștefan Constantinescu, Alexandru Potecă
Special thanks Ruxandra Balaci, MNAC Artistic Director.

Interstellar Static

Davide Bertocchi & Samon Takahashi
MNAC, 03 decembrie 2010 – 03 februarie 2011
Proiect realizat cu sprijinul / *With the support of*:
Dena Foundation for Contemporary Art



Diferiţi ca practică şi tehnici, artiştii Davide Bertocchi şi Samon Takahashi se întâlnesc în preocupările lor pentru ceea ce ţine de imaterial. Sunetul şi posibilele sale reprezentări, ştiinţele şi cosmogonia, mitologia etc., sunt tot atâtea domenii pe care ei le explorează cu detaşare poetică şi fără pretenţia de a fi savanţi. „Interstellar Static" este sunetul de fond al cosmosului, pe care astronomii îl ascultă în speranţa că vor putea desluşi în el sunetul genezei sau mesaje venite din alte lumi. Acest titlu ambiţios este un pretext ironic pentru prezenta grupare de lucrări diferite, oferind în acelaşi timp o posibilă cheie de lectură pentru acest ansamblu.
Expoziţia, ca reprezentare a „ecoului" graniţelor, integrează în forma sa o reflecţie asupra reprezentării, asupra posibilelor rezonanţe a pieselor propuse, şi asupra modurilor în care structuri multiple pot genera ecouri noi. Este aşadar vorba despre reprezentarea multiplelor posibilităţi şi potenţialităţi ale aceleiaşi expoziţii, prin propuneri ale imaginarului artiştilor: zece fotografii prezintă diverse amplasări ale obiectelor, în grupuri de două sau trei, fiecare imagine rezultând dintr-o re-combinare a unor lucrări anterioare, aflate în dialog metafizic, sau câteodată într-o formă de îmbinare exoterică. Imaginile au fost realizate în studioul artistului Fabrice Hybert, de către fotograful Thomas Geffrier.

Courtesy MNAC, Davide Bertocchi, Samon Takahashi
Special thanks Ruxandra Balaci, MNAC Artistic Director.

Different in both technique and aesthetics, Davide Bertocchi and Samon Takahashi are brought together by their interest for the realm of the immaterial. Sound and its possible representations, the sciences and the cosmogony, myths, etc., are fields of interest which they explore with poetical detachment, and without any scientific pretence. "Interstellar Static" is the sound of the universe, listened to by astronomers in their hope to catch the sound of genesis or messages from other worlds. This ambitious title is an ironical pretext for bringing together different works, and also offers a possible lecture key.
The exhibition, understood as a representation of the "echo" of the borders, integrates in its form a reflection on representation, on the resonance possibilities of the exhibited pieces, and on the way in which multiple structures can generate new echoes. The show is about the representation of the multiple possibilities and potentialities of the same exhibition: ten photographs present various set-ups of the same objects, each image being a re-combination of some previous works, following a metaphysical dialogue between them, or sometimes a kind of exoteric combination. The shooting took place in the studio of French artist Fabrice Hybert, by the professional photographer Thomas Geffrier.

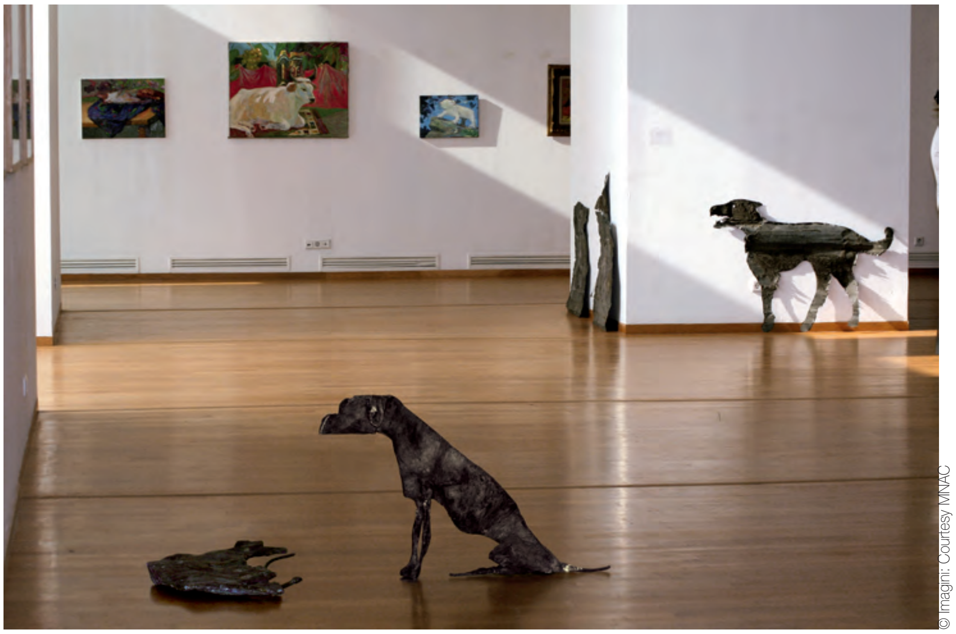
ZOOMANIA

MNAC, 5 august – 15 septembrie 2010
Lucrări din colecția MNAC și din colecțiile artiștilor: Bătrânu, Benera, Bitzan, Brătescu, Câlția, Ceară, Cernea, Comănescu, Dan, Dumitraș, Dumitrescu, D. Dup, C. Dup, Galay, Gorduz, Gorzo, I. Grigorescu, Groza, Hayon, Iacob, S. Ilfoveanu, Jalea, Jebeleanu, Kiraly, Morărescu, V. Mărginean, Menzopol, A. Mihai, C. Miron, Mladin, G. Mocanu, Nancă, Olos, Pervolovici, A. Preda, Păduraru, Răduță, Raszovsky, Rădvan, I. Rusu, I. Șetran, V. Șetran, O. Simionescu, Simionoiu, Sitar, Spătaru, Stendl, Tolici, P. Vasilescu, Vilău, I. Vlad, Vrană, M. Zidaru.
Curator: Mihai Oroveanu

text de **DAN POPESCU**

La Zoomania la vernisaj nu m-am dus. De altfel, totul a fost făcut din scurt, am primit un telefon și asta a fost tot. Nimic pe net, nici o invitație. Eram nervos și nu aveam încredere că ceva bun poate să iasă dintr-un gest curatorial de tipul „Flori, fete sau... animale". Țin minte că l-am și ironizat pe Gili (care participa, în mod surprinzător) pentru asta: „Păi bine, Gilică, cum rămâne cu purismul căutarii solitare?" Mi-a răspuns că s-ar putea totuși să iasă ceva gen șpriț de vară. Nervos, am boicotat vernisajul și am păstrat un fel de năduf în suflet. Mai apoi am amânat cât mai mult datoria culturală de a merge să văd expoziția. Într-o duminică de început de toamnă am decis să mă duc și să-mi reconfirm pre-judecățile. Eram pornit să nu-mi placă nimic. Mai mult, n-am scăpat nici de tratamentul sictirit-autoritar al spp-istului care ne-a întors din drum când am vrut să intrăm cu mașina. La parter, după ce am intrat, am trecut de expoziția sumbră a lui Gili (de care o să vorbesc mai încolo) și hopa-sus la etajul unu. Prima impresie: „un ghiveci", spun acru, deși am o tresărire la vederea celor două lucrări ale lui Roman Tolici din seria „Evanghelia după Moș Crăciun" în care lepurașul de Paște are parte de patimile cristice. Îmi aduc aminte cum am vopsit ramele cu Roman în ajunul expoziției din auriu-kitschos în negru lucios. Nu se găseau rame pseudo-baroce decât aurii. Este un efect cultural al muzeelor – rama trebuie aurită, altfel cum putem vorbi de lux? Mă gândesc că sunt prea atașat emoțional de lucrările alea și că ar trebui să-mi reprim emoțiile prietenoase și să merg mai departe. Însă, exact în față, așteptau 5 lucrări de Suzana Dan dintre care una – *Miracle Mike* – este delicioasă. Un cocoș decapitat este prezentat în postura emfatic-manieristă. „Asta-i machismul azi", îmi zic, și am primul surâs involuntar. Dau să fug în stânga și mă lovește înjurătura rinocerului lui Nicolae Comănescu supărat pe un fluture. Deja zâmbesc. Și restul a venit ca o avalanșă: Gili cu pasărea care urla, o mână ce face un gest masonic și-și mimează originea, Ion Grigorescu cu un câine decupat ca din topor în tablă, Vlad Iacob – o revelație de gingășie/reverie, Ioana Bătrânu cu o scroafă alăptând, ce pare mai degrabă că e devorată de puii ei, Katy Vrana cu puii ei de culoare grea cu cuțite-n gât și suspendați într-un abis alb, Adrian Preda cu un urs polar ce există doar în reflexia din apă, Gheorghe Rassovsky cu un elefant în plin autoerotism performativ, Donald Simionoiu cu un cuplu imobil ca niște faraoni moderni cu un zeu crocodil în apartament sau Gorduz cu o Europa arhaic-obscenă de lemn. La sfârșit zâmbeam tâmp și se făcuse soare. Recunosc, cu puțină strângere de inimă, că mi-au plăcut și porcii lui Spătaru și oile lui Șetran. Am ieșit pe terasa de la etajul patru gândindu-mă că expoziția a fost făcută în mod sigur de o fire pleziristă. Nu exista nici o fițuică explicativă sau vreun „concept" bombastic pe perete. Expoziția nu era asumată de nici un curator. Mi-a fost evident însă că nu putea fi vorba decît de Oroveanu. Păcat că n-a semnat-o și a dat-o anonimă. Curatoriatul contemporan a scos prea mult plăcerea din ecuația expozițională încât o astfel de expoziție este cu adevărat „un șpriț de vară" răcoritor. E voluptate pe pâine. Pretențiile „conceptualiste" ale multor curatori actuali mă lasă rece. De cele mai multe ori sunt doar discursuri autofage ce se produc la nesfârșit și vehiculează un limbaj de lemn asezonat cu stereotipuri corporatiste. Un bun prieten, deschis spre fenomenul artistic, însă mai cu picioarele pe pământ, îmi spunea după o expoziție seacă a unui artist conceptual că „i-ar încolona pe toți artiștii și curatorii conceptualiști și ar face cu ei canalul Dunare – Baia Mare". Deh... Să zicem... Am coborât

și de data asta lucrările lui Gili mi-au dat măsura capacității artei de a excita materia cenușie și altfel decât prin senzualitate. Expoziția lui Gili e un eseu în care el prezintă un capăt de drum al parcursului său. Mastaba din camera a doua e rafinarea tridimensională a unei lucrări mai vechi din lanțuri intitulată „Circ", o metaforă a artistului care-și prezintă moartea sufletului de fiecare dată. Mastaba de copârșeuri e finalul, mausoleul artistului construit călcând cu moartea peste moarte, în viață fiind. La fel e și podul care nu duce nicăieri sau echerul care, deși are măsura din trei în trei, nu poate să măsoare



© Imagini: Courtesy MNAC

nimic altceva decât pe sine. Ultimele patru picturi alb-negre sunt o revelaţie mută. N-au conţinut, sunt lumini şi umbre din altă lume. Eu le-am văzut tot timpul ca pe o reducţie la clar obscur dintr-o lume cu mai multe dimensiuni. Cam asta îl macină pe Gili, care aleargă pe câmpii mistice de unul singur. Nu seducţia, ci mai degrabă cum să picteze/arate o altă lume. Că e clar că nu suntem de aici. E pitagoreism contemporan, curat, concret şi amar. Am ajuns acasă cu un gust dulce amărui şi, seara, înainte să adorm, mi-am amintit de cum spune Gili că va fi după moarte: „Va fi ca atunci când tocmai te-ai sculat şi ştii că eşti cineva sau ceva, dar nu-ţi aduci bine aminte ce/cine". Ceva între întuneric şi lumină.

pagina alăturată, sus:
Ion Vlad

pagina alăturată, jos:
Mircea Spătaru

sus:
Imagini din expoziţie

stânga, jos:
Ilie Rusu

dreapta, jos:
Mircia Dumitrescu

Lemn.ro

MNAC, martie – mai 2010
curator: Mihai Oroveanu

text de MIHAI OROVEANU

Valorificând calităţile plastice ale lemnului, expoziţia deschisă la MNAC în perioada martie-mai 2010 („Lemn.ro") a propus trei discursuri vizuale: o selecţie de fotografii realizate în anii '20 (autori necunoscuţi) având ca temă exploatarea excesivă a pădurilor din nordul Moldovei; o secţiune dedicată utilizării lemnului de către sculptori (lucrări din colecţia MNAC aparţinând lui George Apostu, Ion Bitzan, Alexandru Călinescu-Arghira, Titi Ceară, Vlad Ciobanu, Doru Covrig, Bela Crişan, Darie Dup, Vasile Gorduz, Gheorghe Iliescu-Călineşti, Ovidiu Maitec, Alexandru Păsat, Adrian Pârvu, Mircea Roman, Liviu Rusu, Nicolae Şaptefraţi, Napoleon Tiron, Aurel Vlad şi Marian Zidaru; o instalaţie a sculptorului Virgil Scripcariu prilejuită de reacţia publică, în 2006, a arhitectului Şerban Sturdza, în momentul sacrificării a sute de cireşi în rod, o întreagă livadă din cartierul Berceni, această distrugere reprezentând 412 copaci din cei un milion pe care Bucureştiul i-a pierdut în ultimii 20 de ani.

pagina alăturată:
Napoleon Tiron

dreapta:
Darie Dup

stânga:
Napoleon Tironl

jos:
Titi Ceară

© Imagini: Courtesy MNAC

Galeria de Artă
Muzeul Național

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal din Sibiu a fost deschisă oficial în anul 2007, în cadrul proiectului Sibiu, Capitală Culturală Europeană. Galeria este situată în centrul oraşului, într-o clădire Art Nouveau şi are două spaţii – un spaţiu eclectic, cu identitate puternică, folosit pentru expoziţii retrospective cu conţinut istoric şi un spaţiu experimental, dedicat noilor metode de comunicare vizuală. Programul curatorial este condus de Liviana Dan şi Anca Mihuleţ. Conceptul de bază al galeriei este dezbaterea unor topici diverse, de la critica instituţională la noile teorii ale peisajului sau reinterpretarea istoriei artei, punând în legătură expoziţiile de artă contemporană cu lucrările din colecţia Brukenthal (Brukenthal a fost el însuşi un colecţionar de artă contemporană în secolul al 18-lea), cu accent pe desen, video şi instalaţie.
Galeria susţine o platformă de artişti şi curatori tineri din România şi colaborează cu câteva universităţi de artă din Europa. În acelaşi timp, expertiza curatorială şi spaţiile galeriei au fost folosite de artişti pentru a pregăti şi a discuta proiecte viitoare.
În anul 2010, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal şi-a propus să promoveze artişti din generaţia anilor '70 şi '80, care au nevoie de o prezentare complexă a lucrărilor lor, în continuitatea istoriei artei, cu un demers estetic exclusiv.
Pe lângă direcţia vizuală, Galeria de Artă Contemporană a încercat iniţierea unei platforme teoretice, de discuţii critice, o alternativă la politic şi la piaţa de artă.

ŞOIMII ŞATREI
18 ianurie – 14 februarie 2010

Conceptul de cultură alternativă s-a conturat în anii '50 pe străzile londoneze, când renumiţii Teddies impuneau un nou comportament urban prin vestimentaţie, muzică şi atitudinea faţă de societate. Astăzi, cultura alternativă reprezintă o reacţie la confuzia instituţională, necesară, vie şi nelimitată estetic. Street-art-ul, o parte esenţială a culturii alternative, s-a transformat într-o abordare ultra-democratică a spaţiului urban; este folosită pentru a aduce aproape de cetăţeni şi public probleme stringente ale societăţii actuale, pentru a explica într-un alt limbaj, mai actual şi mai lipsit de constrângeri, viaţa internă a unui oraş sau a unei comunităţi.
Şoimii Şatrei, o grupare de street-artists, s-a mutat în urmă cu puţin timp la Sibiu. Ei plănuiesc să revitalizeze locuri abandonate sau lipsite de identitate din oraş, în colaborare cu Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal şi Primăria Municipiului Sibiu.
Ca impuls şi temă de discuţie, Şoimii Şatrei au intervenit direct pe unul dintre pereţii interiori ai galeriei, realizând o replică supradimensionată a unei lucrări din colecţia Brukenthal – *Masacrul inocenţilor*, aparţinând lui Pieter Bruegel I. Personajele şi situaţiile din lucrarea originală au fost înlocuite cu fiinţe mitologice sau extraterestre cu atitudini hippie-punk, care recompun originile lumii, interoghează probleme nerezolvate ale istoriei sau refac traiectoria unor simboluri.

MIHAI OLOS
26 februarie – 28 martie

Începând cu 2010, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal a iniţiat prezentarea unor artişti români care au fost activi pe scena de artă în anii '70 – '80: Mihai Olos, Teodor Hrib, Alexandru Antik, Mircea Stănescu sau Jozsef Bartha.
Mihai Olos s-a născut pe 26 februarie 1940 în comuna Ariniş din judeţul Maramureş. S-a distins prin forţa şi claritatea stilului său, plasat de cei mai mulţi critici în continuarea operei lui Constantin Brâncuşi. Punctul de interes pentru Olos a fost viaţa internă a Maramureşului, natura, tradiţiile şi oamenii; Mihai Olos a combinat partea estetică cu performanţa şi activismul social. În anul 1970, artistul a măturat grâul risipit pe stradă într-o cască minerească, ca o acţiune împotriva poluării. În noiembrie 1972, la Mina Herja din Baia Mare, Mihai Olos a aşternut lingouri de aur pe o masă cu grâu, la 500 de metri sub pământ, în camera de apel, între două schimburi de mineri. Minerii, foşti ţărani, au văzut pentru prima dată cum arată produsul muncii lor. Această acţiune l-a impresionat pe unul dintre cei mai cunoscuţi artişti germani, Joseph Beuys, care, în cadrul celor 100 de zile de la Documenta 6, s-a întâlnit cu Mihai Olos. După această întâlnire, Beuys a declarat: „Endlich, ein Künstler!" (În sfârşit, un artist!).
Lucrările care vor fi expuse în spaţiile Galeriei de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal au fost selectate direct din atelierul artistului de la Baia Mare şi nu au mai fost prezentate până acum. Sunt studii parţial poetice, desene teoretice, unele strict matematice, obiecte conceptuale executate cu o mare rigoare intelectuală, fotografii din arhiva personală a artistului. Expoziţia descrie o teorie personală a semnelor vizuale, reducând arta la câteva forme de bază, situate la limita dintre constructivism, conceptualism şi realitatea imediată a locului din care vine artistul.

Contemporană
Brukenthal, Sibiu

TEODOR HRIB
18 mai – 27 iunie

Expoziția de la Sibiu a lui Teodor Hrib explorează performativ latura social-critică a artei sale și factorul politic care l-a urmărit și influențat în demersul său artistic. Teodor Hrib s-a născut pe 1 ianuarie 1946 în comuna Arbore din județul Suceava. Încă din timpul liceului a reacționat împotriva regimului comunist prin declarații publice și desene dure. Fiind considerat „individ antisocial și periculos pentru societate", a fost anchetat și, timp de 30 de ani, în permanență urmărit și persecutat.
Începând cu anul 1985, fiind considerat unul dintre cei mai buni gravori din România, Teodor Hrib a coordonat atelierul de gravură și galeria PODUL din București, str. Speranței nr. 15. Pe ușa studioului, în spiritul convingerilor sale, artistul a așezat o fotografie a liderului polonez Lech Walesa. În acest loc, Teodor Hrib realizează, pe lângă experimentele grafice, întâlniri, discuții și prelegeri, evenimente atipice pentru arta contemporană românească în acel moment. În 2004, atelierul și galeria au fost devastate. Marcat, Teodor Hrib a părăsit total gravura și a ales să lucreze cu „o artă mai apropiată de viața reală", după cum declara el însuși. Sculpturile sale de tip instalație, alegorii, oameni-roboți, mecanisme absurde, cu circuite integrate și motoare zgomotoase fac subiectul unei estetici a libertății negăsite. Acești hibrizi de pictură, sculptură și asamblaj, construiți din obiecte decartate sunt efectul lui Teodor Hrib pentru a explica mai lucid și mai direct contemporaneitatea.

Pacea care lipsește - Artiștii și Dalai Lama / The Missing Peace – Artists Consider the Dalai Lama

Palatul Brukenthal, Sibiu
18 mai – 18 iulie 2010

Artiști participanți: Jane Alexander, Laurie Anderson, Richard Avedon, Kirsten Bahrs-Janssen, Sanford Biggers, Phil Borges, Dove Bradshaw, Squeak Carnwath, Long-Bin Chen, Chuck Close, Bernard Cosey, Santiago Cucullu, Binh Danh, Lewis deSoto, Michele Oka Doner, Era și Donald Farnsworth, Spencer Finch, Sylvie Fleury, Adam Fuss, Robin Garthwait și Dan Griffin, Richard Gere, Losang Gyatso, Jim Hodges, Jenny Holzer, Ilya și Emilia Kabakov, Jesal Kapadia, Anish Kapoor, Kimsooja, Tri Huu Luu, Yumyo Miyasaka, Tom Nakashima, Dang Ngo, Rosemary Rawcliffe, Michal Rovner, Ryuichi Sakamoto, Sebastião Salgado, Salustiano, Mike și Doug Starn, Pat Steir, Adriana Varejão, Bill Viola, Inkie Whang, William Wiley, Yuriko Yamaguchi.
Expoziția *Pacea care lipsește – Artiștii și Dalai Lama* (The Missing Peace – Artists Consider the Dalai Lama), organizată de către Comitetul celor 100 pentru Tibet și Fundația Dalai Lama, a fost lansată în iunie 2006 la Muzeul Fowler al Universității California din Los Angeles, unde a câștigat titlul de cea mai bună expoziție într-un muzeu american în anul 2006, din partea Ventura County Times. A călătorit apoi la Muzeul Universității de Artă Loyola din Chicago și Rubin Museum of Art din New York. Expoziția a ajuns în Europa la începutul anului 2009, când a fost prezentată în muzeul Fundației Canal din Madrid.
Pacea care lipsește – Artiștii și Dalai Lama nu discută despre un erou al societății contemporane, despre pace la modul dogmatic sau despre o retorică politică. Arta contemporană are abilitatea de a face mesajul accesibil. Mesajul expoziției rămâne importanța demnității umane, nevoia de pace, puterea spiritualității, complexitatea non-violenței și impactul acestor idei asupra comunității. Proiectul propune un cod etic pentru noul mileniu, artiștii alegând să vorbească despre transformare, transcendență și libertate, asumându-și responsabil riscurile implicite pentru a extinde limitele înțelegerii noastre.

Belu-Simion Făinaru /

Everything is going to be alright

9 iulie – 1 august 2010
curator: Anca Mihuleț

Belu-Simion Făinaru s-a născut în 1959 la București. Trăiește și lucrează la Haifa. În anul 1973, Belu-Simion Făinaru a emigrat în Israel. A studiat la academiile de artă din Haifa, Chicago, Milano și Bruxelles. În anul 2010 a devenit directorul și curatorul primei ediții a Bienalei Mediteraneene de Artă Contemporană de la Haifa. Observator atent al mediului social și politic, Belu Făinaru explorează elemente și simboluri din istoria și mistica ebraică, pe care le situează la limita dintre nivelul personal și comunitate, sau dintre estetică și politică.
Proiectul *Everything is going to be alright* nu trebuie privit ca o expoziție de artă în care fiecare obiect se află în locul său bine definit și servește la ilustrarea unui concept. *Everything is going to be alright* reprezintă un spațiu fizic și conceptual în care arta este aproape invizibilă, devenind parte din viața reală. Zeci de pantofi înșirați pe un fir poartă hârtiuțe cu dorințe ale oamenilor, sunetul produs de motorul unui frezeer impune curiozitate, dar și panică în același timp, iar radiatoarele, care se aprind doar când cineva se apropie de ele, provoacă tensiune. Într-un prim stadiu, forma și funcția fiecărui obiect sunt studiate în profunzime, apropierea fiind atât de intimă încât încep să apară conflicte. Se ajunge astfel la cel de-al doilea stadiu, în care obiectele își pierd rând pe rând funcția inițială și își fac apariția apa, gheața, sunetul, căldura, lumina, mirosul. În cel de-al treilea stadiu, se creează un întreg atât de colaborativ și de efemer, încât nu se mai poate separa obiectul de starea pe care o generează, experiența fizică de cea contemplativă și arta de spațiul trăit.

Social Cooking Romania

3 septembrie – 3 octombrie

Un parteneriat cu Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlin

Artiști: Auditorium, Matei Bejenaru, Raluca C. E. Blidar, Geta Brătescu, Candida TV, Ulrike Ettinger, Constantin Flondor, M.A.N. Florian, Ion Grigorescu, Iosif Király, Katharina Koch, Aurelia Mihai, Olivia Mihălțianu, Dan Mihălțianu, Nița Mocanu, Ciprian Mureșan, Vlad Nancă, Ștefan Rusu, subREAL, Joanne Richardson, Patricia Teodorescu.

Proiectul *Social Cooking Romania* a fost prezentat în 2007 la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) Berlin și a fost conceput de un grup de artiști și teoreticieni: Sophia Bickhardt, Raluca Blidar, Ulrike Ettinger, Miron Schmückle, Simon Marschke și Dan Mihălțianu. Aproape toate proiectele care discută dezvoltarea artistică și socială din România în era postcomunistă pornesc de la aceleași premise – nevoia de dezvoltare, solidaritate, formarea unei identități, a unei istorii comune și unitare, sau efectele emigrației.
De această dată, investigația se desfășoară prin intermediul perspectivei particulare a mâncării sau a hranei. Legătura dintre artă și mâncare creează o structură de analiză a vieții zilnice și a spațiului trăit, cu referiri constante la sfera socială și politică, în timp ce demersul rămâne personal, uneori chiar ironic. *Social Cooking Romania* este un proiect de cercetare bazat pe două componente: publicația și expoziția, văzute ca mijloace de interpretare a unei serii de mituri, simboluri sau situații care implică mâncarea, impactul său social și identitatea culinară românească – de la lipsa mâncării la statul la coadă în timpul perioadei comuniste, la politicile agrare, migrația forței de muncă, gândirea de tip comunitar, valorile europene, introspecția sau pur și simplu gustul și savoarea.
Imaginile și instalațiile aparținând unor artiști activi în anii '70, cum ar fi Geta Brătescu, Constantin Flondor și Ion Grigorescu, au fost puse în dialog cu pozițiile unor artiști emergenți: Olivia Mihălțianu, Ciprian Mureșan sau Vlad Nancă. Un alt aspect important urmărit în cadrul proiectului este evoluția generației anilor '80 în contextul transformărilor care au avut loc în România postcomunistă, cu abordările vizuale reprezentative ale lui Dan Mihălțianu sau Iosif Király. Contextul social al anilor '90 este atent cercetat prin contribuția lui Matei Bejenaru sau a grupului subREAL.

Așa cum mă dorești / As You Desire Me

Participanți: Liliana Basarab, Biroul de Cercetări Melodramatice (Irina Gheorghe & Alina Popa), Florin Bobu, Andrada Cațavei, Anetta Mona Chișa & Lucia Tkácová, Hadassah Emmerich, Raluca Popa, Jelena Radic
Design: Eduard Constantin
6 – 29 august 2010
Curator: Raluca Voinea

Expoziția *Așa cum mă dorești* aduce împreună o serie de lucrări care abordează, problematizează, ironizează imaginea construită să răspundă unor așteptări previzibile și normative. În fiecare zi ne construim, pozăm într-o atitudine, ne interpretăm, ne atașăm unii de alții pentru că așa pare potrivit la un moment dat, doar ca să uităm imediat ce acel moment a trecut, ne dedublăm și ne reconstruim, în oglinda memoriei sau în cea pe care ne-o întind – binevoitori, desigur – ceilalți. Ne creștem apoi copiii cu aceleași dorințe ca ale noastre, iar dacă am eșuat în a întruchipa acele dorințe în ceva, încă mai putem inventa un trecut pe care nu ni-l amintim sau care nu a existat niciodată.
Artiștii prezentați în expoziție propun câteva poziții conceptuale asupra economiei dorinței, sfidând predistribuția rolurilor într-o societate libidinală, ridiculizând dispensabilitatea corpurilor (oricărui corp), colecționând sau ficționalizând amintiri, înscenându-se pe ei și reflectându-ne pe noi. „Voi fi așa cum mă dorești, poate, dacă vei crede în mine, sau mai bine zis dacă vei fi pregătit să accepți varianta despre mine pe care ți-o ofer."

Pavel Brăila

CHIȘINĂU – BRĂILA – SIBIU
4 – 24 octombrie 2010

curator: Anca Mihuleț

Cu multă responsabilitate și în același timp cu umor, Pavel Brăila examinează modelul social și politic

european din ultimii 15 ani. În timp ce artiștii consideră discuția din jurul contextului european instabil ca fiind prea politică și lipsită de inspirație, Pavel Brăila descoperă mereu situații cărora le insuflă intensitatea experienței trăite.
Ochiul critic poate descoperi trei direcții principale în arta lui Pavel Brăila. O orientare este reprezentată de lucrările de tapet, cum ar fi video-ul *Baron's Hill* (2004-2005) sau fotografiile din *TV series* (2006). în ambele contexte, artistul a pornit de la realitățile zilnice din Moldova, de la nivelul în care extremele se înfruntă și se creează noi posibilități. Cele două lucrări au implicat multă cercetare de teren și multe evaluări. Artistul a devenit un documentarist care lasă emoțiile la o parte pentru a crea un produs vizual finit, care să nu fie deloc vulnerabil sau efemer.
Cea de-a doua direcție interoghează misiunea / poziția artistului și procesul de creație, în lucrări video ca *Plunge* sau *White Promenade*, realizate în 2008. În *Plunge*, performerul în postura artistului, stă întins cu fața în jos pe o suprafață mare, albă, compusă dintr-un teanc de 105 hârtii albe, fiecare cu dimensiunea de 4 x 3 m. Acțiunea începe ca o explorare a suprafeței date prin rupere, strângere și întindere a hârtiei. Artistul luptă cu mediul artistic, se află în căutare și în timpul căutării este nevoit să distrugă. În *White Promenade*, o siluetă fragilă merge pe un câmp acoperit de zăpadă, înconjurată de umbrele unor copaci. În timp ce pașii celui care merge distrug suprafața albă, se creează un nou mediu, o pânză mișcătoare care descrie urme – ale oamenilor, ale vegetației și ale sentimentelor.
Pentru că Pavel Brăila a extins mereu spațiul în care se simte liber, și-a creat implicit un refugiu conceptual. În acest spațiu, artistul intră în contact și interacționează cu istoria personală. *Eurolines Catering or Homesick Cuisine* (2006) combină componenta domestică, aproape sacră, cu marea lume europeană. Pentru un proiect în Berlin, artistul și-a rugat mama să gătească un meniu autentic moldovenesc și să îl trimită cu autobuzul în Germania. Prin urmare, Pavel Brăila a documentat întregul proces – de la selectarea ingredientelor de bază, la intensitatea pregătirilor și până la sosirea pachetului la Berlin. Spre deosebire de alți artiști din generația lui, cu o carieră bine controlată, Pavel Brăila a preferat mereu să-și murdărească puțin mâinile și să aleagă un circuit deschis, în care noile impulsuri sunt folosite pentru a crea lucrări imprevizibile.

Nimic important, e doar artă

8 – 24 octombrie 2010
curator: Monika Szewczyk

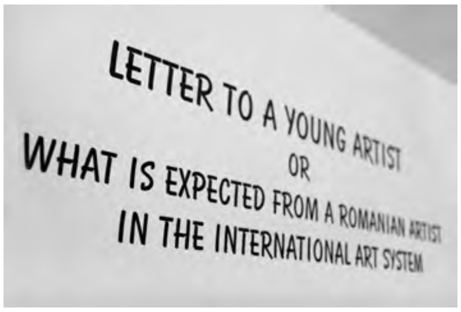
Artiști participanți: Laura Pawela, Julita Wojcik, Oskar Dawicki, Anna Molska, Radoslaw Szlaga, Izabela Gustowska, Magisters, Joanna Rajkowska, Rafal Bujnowski, Zbigniew Libera, Sedzia Glowny, Malgorzata Jablonska, Azorro, Agnieszka Polska, Zuzanna Janin, Pawel Susid, Vesna Bukovec

Galeria Arsenal a fost fondată în 1965 și este condusă din 1990 de Monika Szewczyk. Galeria are un program expozițional consistent, un program educațional multiplu și două colecții de artă orientate spre diverse topici – realism, metaforă, geometrie, memorie.
Radicalismul nu acceptă conceptul de idiom universal în arta poloneză. Prin 1990, Peter Schjeldahl a încercat să explice cum și-a gestionat Bulka succesul internațional. Bulka a fost capabil să-și traducă experiența lui foarte particulară de artist central-european în idiom al artei internaționale. Mulți au văzut în teoria lui Schjeldahl doar un exemplu de metropolitanism. Acesta e un obicei estetic, de a cartografia mai bine seturile de norme din arta altor țări.
Tadeusz Kantor, Magdalena Abakanowicz, înainte de '89, Piotr Uklanski, Pawel Althamer, W. Sasnal, Monika Sosnowska, după '89, au avut mereu poziția confortabilă de a fi mereu unde trebuie. Global, generația oficială și generația emergentă au intrat ușor în circuitul artei, primii susținuți de o ideologie transgresivă, ultimii acceptați automat de piața de artă.

După anul 2000, viața artistică din Polonia a fost caracterizată de o mare vitalitate, totodată de un slab interes din partea societății, deși el crește constant. De pe poziția înaltei sale calități artistice și prezenței însemnate în realitatea poloneză, arta suferă din cauza lipsei intelectualilor dornici să intre cu ea în dialog. Are toate condițiile pentru a influența puternic procesele sociale, dar rămâne străină. Situația existentă s-a concretizat în arta poloneză printr-o bogăție de opere cu caracter tautologic, printr-o reflecție adâncă, intensă, asupra condiției artei și criticii artistice, asupra rolului, dar și a poziției artistului, asupra misiunii instituției culturii sau pericolelor legate de piața de artă. Pentru prima dată, artiștii au abordat cu fermitate sau poate mai degrabă au inițiat un discurs care până acum era vizibil deficitar, lipsea. (…) Lucrările prezentate ne fac să conștientizăm cât de mult ne-am îndepărtat de paradigma romantică a creatorului și operei, atât de iubită de publicul polonez, moștenire care pare a fi o sursă de neînțelegeri și dificultăți în receptarea artei contemporane. Mai avem multe de făcut pentru ca arta să înceapă să fie importantă nu numai pentru noi. (Monika Szewczyk)

CIV

Centrul de Introspecţie Vizuală este o platformă independentă generată de artiştii Anca Benera, Arnold Estefan, Cătălin Rulea şi istoricul de artă Alina Şerban. Reacţionând critic faţă de cadrele instituţionale restrictive prezente în sfera culturală românească, Centrul de Introspecţie Vizuală a fost conceput ca centru independent de promovare a producţiei artistice aflate la graniţa dintre teoria culturală, cercetare, arhitectură, design şi experiment sonor. Termenul de „introspecţie" plasează CIV pe poziţia de agent-observator, al cărui principal rol este de a dezvolta modele specifice de relaţionare a spaţiului social cu cel al artei. Centrul de Introspecţie Vizuală este un proiect de colaborare angajat într-o cercetare continuă dedicată condiţiei individului în sfera artelor şi a politicii.
Astfel, CIV funcţionează ca structură mobilă şi de mediere conectată la viaţa comunităţii, asumându-şi sarcina de a articula o nouă pedagogie culturală care ar putea modela diferit spaţiul discursiv împărtăşit atât de producătorii culturali, cât şi de publicul lor.
O atenţie specială este dedicată cercetării şi teoretizării practicilor şi discursurilor artistice locale, abordând specificitatea acestora şi subiectivităţile culturale din perspectiva ultimelor schimbări politice şi sociale petrecute în Europa Centrală şi de Est. în acest sens, Centrul de Introspecţie Vizuală este interesat să dezvolte proiecte de colaborare cu o varietate de parteneri, dorind să se angajeze într-un schimb dinamic cu diferiţi producători culturali în plan local şi internaţional.



1990 – 2010

1990 – 2010 reprezintă o sumă de capitole expoziţionale a căror abordare analitic-discursivă urmăreşte să pună la dispoziţia publicului o radiografie subiectivă a condiţiei prezente a scenei de artă din România şi a manierei în care aceasta s-a (re)prezentat şi se (re)prezintă în acest interval. Ciclul 1990-2010 investeşte într-o analiză a ansamblului de practici şi discursuri articulate de scena de artă românească în ultimii 20 de ani, într-un exerciţiu critic de reflecţie asupra aparatului instituţional-artistic, asupra logicii de funcţionare proprii sistemului artei. 1990-2010 se detaşează de perspectiva totalizatoare a expoziţiei de grup, optând pentru specificitatea unor proiecte individuale, grupate în jurul unor istorii, experienţe şi documente. Acestea traduc secvenţial modul în care producţia artistică, instituţională şi teoretică locală s-a adaptat şi se adaptează constant la realităţile sociale şi politice româneşti.
Proiectele, generate de actori/jucători ai scenei de artă RO, artişti din generaţii diferite, pun în evidenţă liniile de continuitate şi discontinuitate ale unui comportament cultural local, identifică structuri de rezistenţă şi formulează contra-istorii la cele aflate deja în circulaţie. Experienţa subiectivă angajată de fiecare din aceste capitole descrie un proces necesar şi deschis de re-examinare a parcursului şi principiilor în jurul cărora aglutinează scena de artă RO, deschizând noi posibilităţi de angajare şi poziţionare, de filtrare a unor priorităţi, urgenţe şi necesităţi. Bazate pe o practică artistică critică, expoziţiile, împreună cu suplimentul 22 care le însoţeşte, devin

instrumente de cunoaştere şi înţelegere a modului în care funcţionează contextul artistic autohton.

DAN PERJOVSCHI S.A. *

31 martie – 30 aprilie 2010
curator: Alina Şerban

Dan Perjovschi S.A.* este un prim capitol din seria de expoziţii-concept 1990-2010. Pe durata lunii aprilie, spaţiul CIV a fost transformat de Dan Perjovschi într-o tablă şcolară. Forma de editare vizuală a documentelor şi desenelor în cretă reflectă un proces de transcriere a unor date, de expunere a unor teorii, punând la dispoziţia publicului o radiografie a dinamicii scenei de artă din România.

13-15 IUNIE 1990. CAPETE ÎNFIERBÂNTATE

5, 6, 7, 8, 9 mai 2010
text Michaela Michailov, performer Alexandru Potocean, video Cinty Ionescu, sound Cătălin Rulea, scenografia Adrian Cristea, regia David Schwartz

13-15 iunie 1990 este un proiect de cercetare şi performare a istoriei recente, propunând spectatorilor un act de retrocedare a memoriei colective şi subiective. Evenimentele din zilele de 13-15 iunie 1990 au marcat o perioadă de disensiuni socio-politice majore, cu efecte în devalorizarea democraţiei româneşti, fragil instituite, în polarizarea societăţii civile şi în alterarea spiritului civic.

IOANA NEMEŞ

EXPENSIVE FIASCO / CHEAP SUCCESS
2 septembrie – 2 octombrie 2010
curator: Alina Şerban

EXPENSIVE FIASCO / CHEAP SUCCESS, desfăşurată în cadrul proiectului 1990-2010, se angajează în examinarea câmpului artistic contemporan din perspectiva strategiilor care influenţează succesul sau eşecul artistului în cadrul sistemului de artă. Discuţia deschisă de proiectul Ioanei Nemeş vizează pe de o parte problema propriei poziţionări a artistului român în contextul artistic internaţional şi a adaptării artei sale la mecanismele de piaţă. Pe de altă parte, discur-

pagina alăturată:
1990-2010. Expensive Fiasco / Cheap Success
credit foto: Ioana Nemeş

dedesubt:
1990-2010. Dan Perjovschi S.A.
credit foto: Cătălin Rulea

Studioul Vector, Iaşi

După închiderea Galeriei Vector în 2007, din pricina dificultăţilor atragerii cu regularitate a fondurilor de închiriere a unui spaţiu imobiliar şi de finanţare a invitării artiştilor şi producerii materiale a expoziţiilor, instituţia Vector s-a orientat către generarea unei platforme educaţionale de cercetare critică şi producţie artistică în parteneriat cu Universitatea de Arte „George Enescu" şi Centrul Cultural Francez din Iaşi. Astfel, în ultimii patru ani, s-au produs câte trei expoziţii anuale prin susţinerea unor artiştii emergenţi locali, studenţi cu un discurs artistic contemporan interesaţi de tematizări şi reprezentări critice. În fiecare an, Vector – studioul de practici şi dezbateri artistice a propus câte o temă de lucru susţinută în cadrul programului *Carte Blanche aux Jeunes* Créateurs al Centrului Cultural Francez: „fabrica" şi „(de)plasamentul" (2007), „politici ale reprezentării" (2008), „poetici sociale" (2009), „noile intimităţi" (2010).
Vector – studioul de practici şi dezbateri artistice este activat la frontiera dintre mediul academic şi spaţiul public şi se adresează atât studenţilor cât şi unei categorii largi de public. Studenţilor li se oferă oportunitatea de a-şi extinde perspectivele personale, de a interacţiona cu tematici contemporane şi publicuri reale şi de a colabora în cadrul unor comunităţi diverse, ca mediu pentru un schimb de informaţie şi de atitudine. Publicul vizat este încurajat să stabilească un contact direct cu modalităţile de lucru ale studenţilor şi ale tutorilor, dar şi să participe, alături de aceştia, în procesul de analizare a producţiei cunoaşterii şi experienţei artistice, de rafinare a gândirii critice şi de înţelegere a nevoilor culturale de a face faţă diferitelor tipuri de realităţi cu care se confruntă.
Conceput iniţial sub forma unui proiect de cercetare, studioul de practici şi dezbateri artistice urmăreşte să investigheze condiţiile necesare pentru activarea producţiei şi a practicilor artistice, precum şi condiţiile de articulare a capacităţilor de construcţie şi comunicare teoretică, propunând perspectiva înţelegerii „artei ca jurnalism experimental".

Proiecte în cadrul programului „Carte Blanche aux Jeunes Créateurs"

Daniela Pălimariu
CAL. instalaţie fotografică
Artist invitat: Dan Băsu
16 – 28 martie 2010

Expoziţia a propus o investigaţie aplicată asupra psihologiei fascinaţiei pentru lucruri personale şi împărtăşirea lor. Alăturând, prin tehnica suprapunerii, elemente din medii şi contexte diferite, Daniela Pălimariu a construit şi a mediat o serie de povestiri ale vieţii cotidiene care, deşi devin publice, îşi păstrează caracterul intim nefamiliar şi vag suprarealist.
Potrivit artistei, obiectele cu care ne înconjurăm comunică între ele, cu noi şi cu cei care ne privesc, formând o diagramă a poveştilor pe care singuri le creăm sau pe care le furăm de la alţii.
Daniela Pălimariu explorează în practica sa artistică (în fotografie, video şi performance) modalitatea în care pot fi reconstruite relaţiile potenţial creative dintre spaţiile personale, oamenii şi lucrurile care le locuiesc şi le tranzitează, elaborând scenarii vizuale şi mediind comunicarea dintre cei care intră în contact cu lucrările ei.

Andrei Nacu
ODETA. instalaţie fotografică
6-16 octombrie 2010

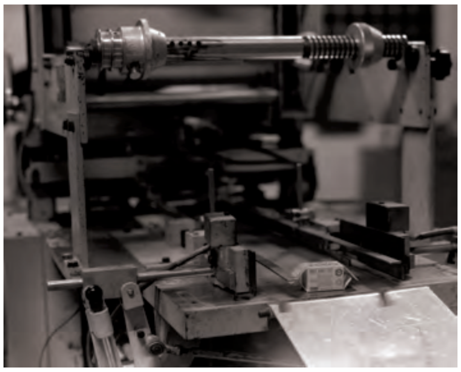
Proiectul conceptualizează şi ilustrează un experiment prin care artistul a încercat, într-un interval relativ scurt, să câştige încrederea unei persoane, să aibă acces la evenimente din viaţa ei, astfel încât să îi poată surprinde trăirile într-o perioadă de schimbări. Imaginile comunică prin momente, stări, obiecte şi întâlniri, astfel încât „observaţiile" vizuale şi adnotările textuale proiectează un portret intimizat.

vector
+
studioul de practici şi dezbateri artistice

sus:
Daniela Pălimariu, CAL
instalaţie fotografică

mijloc:
Daniela Pălimariu, CAL
instalaţie fotografică

jos (3 foto):
Andrei Nacu, ODETA
instalaţie fotografică



Răzvan Ghindăoanu
AZO. instalaţie
8-18 decembrie 2010

AZO este un proiect de documentare simbolic-materială şi de arhivare fotografică care conduce cercetarea artistică către instalaţia vizuală, iar fotojurnalismul catre orizontul-de-aşteptare în care practica fotografică dobândeşte o turnură artistică. Acest proiect-în-progres a prezentat, într-un prim stadiu, documente materiale şi naratiuni vizuale care încearcă activarea unei memorii critice a Uzinei de Materiale Fotosensibile AZOMUREŞ, de la construcţia sa „strategică" în perioada comunistă până la desfiinţarea ei „suspectă" în perioada neo-capitalistă. Printr-un gest de performare a condiţiei unei disparitii, Răzvan Ghindăoanu a suprapus imagini de arhivă ale tehnologiilor demantelate pe filme şi hârtie AZOMUREŞ expirate.

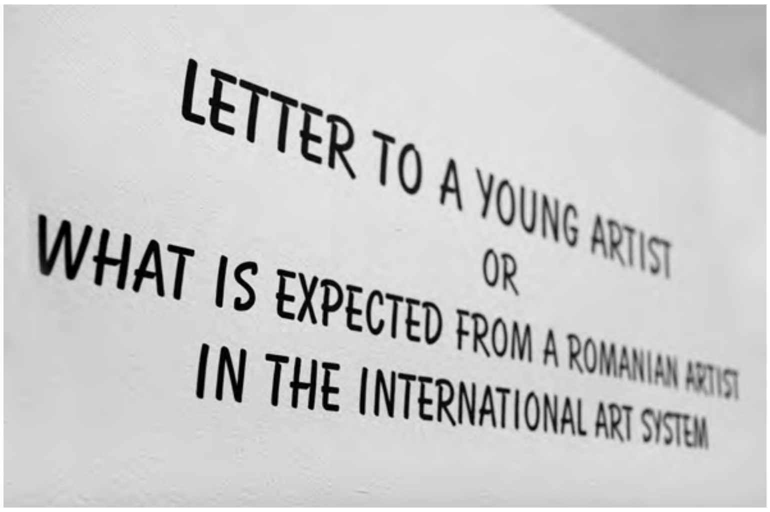
Proiect de mediere critică şi creativă:

Re-Activate: Art as Creative Collaboration
produs de Vector – studioul de practici şi dezbateri artistice pentru Salzburger Kunstverein, Salzburg, Austria
22 aprilie – 11 iulie 2010

În ultima vreme, discuţiile critice privind participarea în arta contemporană au supus reconsiderării rolul strategic al publicului în proiectele colaborative şi angajate social. Cu ocazia expoziţiei *Participation. The Politics of Community*, grupul de mediere al platformei Vector – studio a conceput şi a expus in Kabinett o arhivă conţinând o cronologie grafică (o genealogie selectivă a artei participative), o documentare vizuală cu fotografii, desene şi texte, o selecţie de cărţi despre participare şi un birou pentru comunicare. Biroul a creat un protocol de comunicare între public şi mediatori, propunând dezbateri online şi discuţii despre cărţile din arhivă şi proiectele artistice expuse în Sala Mare de expoziţii. O sinteză a comunicării a fost prezentată în mod regulat în Kabinett.

stânga (3 foto):
Răzvan Ghindăoanu, AZO
instalaţie

dreapta (2 foto):
Re-Activate: Art as Creative Collaboration
produs de Vector – studioul de practici şi dezbateri artistice pentru Salzburger Kunstverein, Salzburg, Austria



#5

EXPOZIȚII DE GRUP ÎN ROMÂNIA

Group Exhibitions in Romania

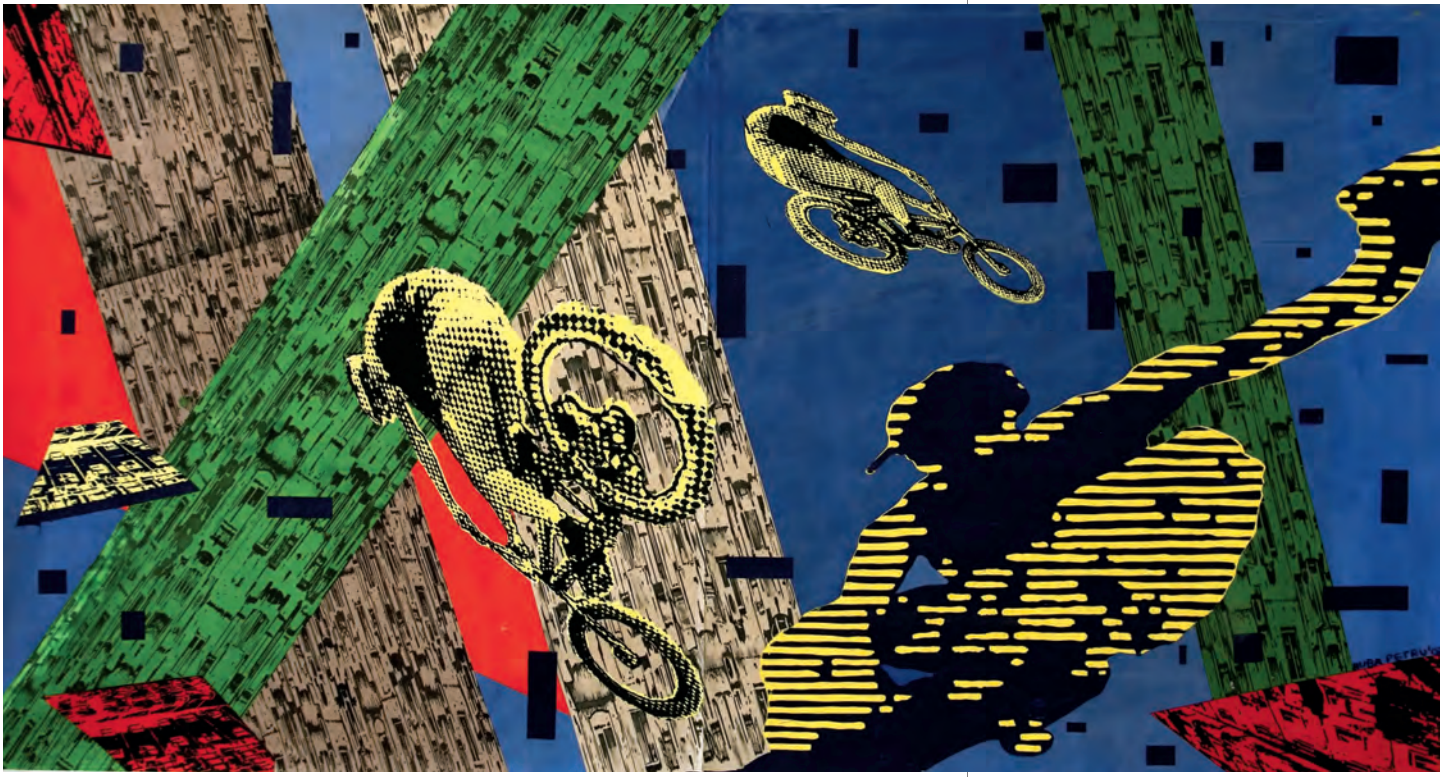
Arte în Bucureşti

text de LUMINIŢA BATALI

dedesubt:
Petru Buba

pagina alăturată, sus
Petru Lucaci

pagina alăturată, jos:
Mihai Florea



Avanpost al culturii europene de cel puţin un secol şi jumătate, breasla artiştilor reprezintă o elită autentică a societăţii româneşti adesea ignorată de media avidă de senzaţional instant. Înscriindu-se în efortul de comunicare culturală, ca factor de coeziune urbană, socială pe care „Zilele Bucureştiului", organizate de PMB şi ARCUB, îl susţin anual, Uniunea Artiştilor Plastici – Filiala Bucureşti doreşte să vină în întâmpinarea publicului său cu un eveniment de tip „anuală", care să promoveze către publicul avizat, dar şi către cel larg, excelenţa profesională în domeniul artelor plastice. Ediţia I a manifestării, cu titlul generic „Oraşul", reprezintă o abordare expoziţională deschisă genurilor picturii, sculpturii, graficii şi instalaţiei, urmând ca în viitor să fie continuată cu manifestări de artă alternativă, pentru familiarizarea publicului cu noile medii artistice.

Din pricina faptului că Bucureştii nu beneficiază de o formulă de expunere permanentă a artiştilor contemporani ai oraşului, neexistând în acest sens nici un muzeu al capitalei cu un program coerent de promovare a creaţiei contemporane, de aducere a mesajului artistului către publicul său, galeriile Uniunii Artiştilor Plastici preiau în parte, alături de galeriile particulare, greutatea acestei misiuni: de a face mult mai vizibil fenomenul artei contemporane.
Uniunea Artiştilor Plastici doreşte să se implice în viaţa oraşului mai activ, asociindu-se în acest sens amplelor manifestări „Zilele Bucureştiului" pentru a oferi artiştilor şansa de a-şi expune ultimele preocupări şi, de asemenea, de a oferi publicului şansa să le vadă şi să şi le apropie. Pentru că, să nu uităm, pe lângă valoarea estetică, orice operă este purtătoarea unei valori economice, iar creaţiile artistice sunt şi valori materiale care pot fi bine integrate în circuitul economic, prin politici inteligente. Piaţa de artă contemporană nu se poate însă forma în

absența cunoașterii fenomenului creației plastice în adevăratele lui dimensiuni și, de mai bine de douăzeci de ani, artiștii duc o luptă susținută nu doar pentru a putea crea, ci pentru a se afirma și ca producători de „bunuri simbolice". Lipsesc din ecuație câteva elemente de sprijin sine qua non, pentru ca această forță a societății, pe care o reprezintă cu adevărat comunitatea artiștilor, să contribuie din plin la creșterea bunăstării ei. Pe de-o parte sunt prea puține galerii, apoi sunt organizate prea puține acțiuni care să-și propună să antreneze și publicul mai puțin avizat, iar inițiativa integrării artei plastice contemporane în „Zilele Bucureștiului" este și o încercare de a aduce publicul în sălile de expoziție, urmând ca în edițiile viitoare artiștii să „iasă" din spațiile convenționale prin proiecte de tip performance și manifestări de artă alternativă.

Desigur, dacă Municipiul București va putea intra într-un parteneriat cu UAP pentru a suține arta contemporană – în prezent, întregul efort, de la creație până la expunere și promovare îi revine artistului – vor putea apărea proiecte foarte valoroase, care să surprindă din plin forța fenomenului artistic contemporan și semnificația sa pentru societate.

Revenind acum la expoziții – pentru că manifestarea include patru spații: Căminul Artei, Simeza, Atelier 35 și Artis – lucrările alese nu urmează un concept strict, ci s-a căutat evidențierea bogatei varietăți de stiluri și preocupări care, inclusiv în sculptură, merg de la figurativ la abstract. Expun acum peste 120 de artiști ai orașului București, printre aceștia figurând nume consacrate, adevărați creatori de școală, dar și absolvenți, tineri artiști, care dau deja măsura realului lor talent și profesionalism.

Pictura este poate unul dintre cele mai puternice segmente ale manifestării și, între temele abordate, s-a regăsit în chip firesc însăși tema orașului. (Ca editor timp de aproape zece ani al catalogului absolvenților UNARTE am putut constata tema recurenta a citadinului care, în dimensiunea sa luminoasă sau apăsătoare, a constituit adesea subiectul multor lucrări de diplomă).

Orașul apare în efigia sa arhitecturală istorică, conturând receptarea sau distrugerea istoriei de către prezent (și aici abordările merg de la realism fotografic la expresia simbolică, la rândul ei aceasta defalcându-se în alegerea unui subiect simbolic sau în tratarea sintetică, adecvată sugestiei de acest tip) sau în efigia sa contemporană, ca semn (hartă), ca viață nocturnă, vibrantă, luminată electric (dacă timpul actualității este limpede exprimat și imediat receptat de privitor, acest ultim subiect este grevat uneori de o identitate incertă a locului), ca parfum al altor epoci, unde referința la trecut este explicită (în abordări unde fotografia e subiect pictural și rememorare istorică sau unde apare orașul vechi, eleganța arhitecturii brâncovenești exprimată într-un ancadrament sculptat).

Figura ca expresie a condiției umane, subiect inepuizabil al artei dintotdeauna, se regăsește de asemenea în câteva lucrări valoroase care, mergând pe formula cromaticii sau a semnului, îi explorează, adesea cu o siguranță estetică desăvârșită, bogăția de sensuri. Și aici, orașul-creuzet al identităților individuale, creator de solitudini sau de legături sentimentale, subîntinde tematica multora dintre lucrări. Segmentul picturii abstracte, adesea exprimat în compoziții

deasupra:
Liviu Nedelcu

pagina alăturată, dreapta, sus:
Valeriu Mladin

pagina alăturată, stânga, jos:
Zuzu Caratănase

pagina alăturată, dreapta, jos:
Marcel Bunea

vaste, dinamice, a susţinut şi acum discursuri captivante despre pictural şi spaţialitate, despre raporturile dintre forme, culori şi dispunerea lor, constituindu-se, la modul general, în discursuri despre gândirea plastică ce solicitau privitorului momente de reală reflecţie.
Sculptura e legată dintotdeauna de tematica oraşului prin faptul că reclamă spaţiul construit, arhitectura şi deci spaţiul citadin. În manifestările prezente am remarcat proiectele de artă monumentală, lucrările care explorează tematica clasică umană (în portret sau compoziţii) însă în coordonatele unor viziuni care translează subiectul şi tratarea în cea mai stringentă actualitate artistică, care inventează forme (realizând conexiuni cu fantasticul, absurd sau oniric), sculpturi abstracte, minimaliste într-o bogăţie de materii, texturi şi tratări. Între lucrările ample, rond boss-uri în lemn, bronz sau piatră şi marmură şi lucrările de mici dimensiuni se stabilea un dialog dinamic, unul al celor mai variate discursuri plastice. Privitorul a putut juxtapune experienţa volumelor ample, monumentale, celei a volumului negativ sau a sculpturii bidimensionale, a putut regăsi citate brâncuşiene sau rapeluri ale sculpturii arhaice, a putut recepta bucuria ludică a invenţiilor care duceau sculptura spre compoziţii spaţiale

complexe și spre instalație (alte lucrări, datorită texturii lor deosebit de originale, induceau un fel de invitație simțului tactil, creând o tensiune interesantă cu explorarea exclusiv vizuală).
Secțiunea grafică s-a constituit într-o oază a „spiritului de finețe" dar și a semnului puternic, gravat în lemn sau metal, în respirări poetice, meditative dar și în gesturi tumultuoase, exprimate în compoziții care jucau, uneori cu genialitate, citatul imaginii de tip publicitar. În raport cu poluarea publicitară omniprezentă, creațiile grafice au însemnat o fericită ocazie de reamintire a valorilor și sensurilor imaginii.
Fără îndoială, „Orașul" și „Zilele Bucureștiului" dau ocazia publicului de a se întâlni cu generozitatea artiștilor români care, și în aceste vremuri de criză, continuă să creeze și să vină în întâmpinarea viitorului.

THE KNOT

**Curatori:
Markus Bader, Oliver Baurhenn, Jakub Szreder, Raluca Voinea.
Producţie proiect Bucureşti: Doina Anghel, Eduard Constantin, Angelica Iacob, Lea Rasovszky.
Echipa tehnică Bucureşti: Maria Burachu, Mădălin Geană, Adina Hariuc, Alexandra Mateescu, Joakim Nyström, Mario Oprean, Delia Popa, Diana Şandor.
PR: Silviu Dancu.
Asistenţă proiect, traduceri: Mariana Banciu, Diana Marincu, Veda Popovici.
The KNOT Bucureşti – Parcul Carol I, 8-31 octombrie 2010
www.knotland.eu**

© Eduard Constantin

The Knot

© Raluca Voinea

THE KNOT este o platformă mobilă pentru prezentare şi producţie culturală, ce a călătorit la Berlin, Varşovia şi Bucureşti între aprilie şi octombrie 2010. În fiecare dintre cele trei oraşe s-a oprit pentru câteva săptămâni, ocupând diferite zone ale spaţiului public şi oferindu-se ca un spaţiu deschis pentru întâlniri, schimburi şi experimente artistice.
Prin prezenţa sa neaşteptată în oraş, KNOT propune un model de interacţiune socială, astfel el nu este atât de mult un container cât un transformator, propunând noi moduri prin care spaţiul public poate fi folosit şi produs. Participanţii invitaţi de colectivul curatorial să activeze KNOT contribuie nu doar cu abilităţile lor profesionale, dar şi cu prezenţa lor, cu dorinţele şi voinţa lor imaginativă. Ei devin membri temporari ai unui echipaj proteic şi nomad, acţionând drept gazde şi oaspeţi deopotrivă într-un spaţiu comun şi primitor.
La intersecţia dintre real şi imaginar, KNOT este o etapă iniţială a unei cercetări mai amănunţite a relaţiilor dintre individ, grup şi locurile în care aceştia se întâlnesc. Proiectul răspunde modalităţilor din ce în ce mai constrângătoare prin care aceste relaţii sunt definite în societatea noastră. Unul dintre cele mai importante obiective ale proiectului KNOT este să imagineze comportamente urbane alternative, bazate pe cooperare şi auto-gestionare. De asemenea, să exploreze ce a mai rămas din idealurile colective sau posibilităţile de a depăşi condiţiile actuale, de competiţie economică severă şi de tendinţă către izolarea naţională sau etnică.
Comunităţile temporare sunt un instrument pentru a crea o altă noţiune a unui „oraş promis”, mai departe de înţelegerea capitalistă a acestui ideal.
Proiectul se inspiră din cele trei oraşe în care are loc, Berlin, Varşovia şi Bucureşti, referindu-se însă şi la alte oraşe din care provin o parte dintre participanţi. În fiecare loc, parteneriate personale şi instituţionale fac din KNOT un organism viu, integrat în viaţa oraşului. Fiind în acelaşi timp un obstacol ce întrerupe obiceiurile şi ritualurile cotidiene, dar şi o zonă autonomă de experiment, KNOT provoacă şi satisface publicul cu fiecare obiect, performanţă, instalaţie, atelier, proiecţie, petrecere, dezbatere, cină sau altă activitate care are loc în sau în jurul său.
Proiectul este conceput de: Markus Bader, Oliver Baurhenn, Jakub Szreder şi Raluca Voinea. În 2010 el a fost organizat de Institutul Goethe Varşovia, Institutul Polonez Berlin, raumlaborberlin şi E-cart.ro şi a fost finanţat de Comisia Europeană prin programul Cultura 2007-2013. La Bucureşti proiectul a fost realizat cu sprijinul şi în parteneriat cu Goethe-Institut, Institutul Polonez, Forumul Cultural Austriac, Festivalul Internaţional de Literatură Bucureşti, Observator Cultural.
Participanţi:
Tomasz Adamowicz, Matei Bejenaru + Corul Madrigal, Anca Benera + Angelica Iacob, Robert Biza, Biblioteca Alternativă, Silke Baumann & Reinhard Pelger, Luchezar Boyadjiev, Biroul de Cercetări Melodramatice, Claudiu Cobilanschi (membru F.R.R.), Mauricio Corbalán, CriticAtac, Maciej Czeredys, DIS-PATCH ON TOUR Showcase (WoO, Incredible Bob, Felony Flats, DJ Moodswinger, Lukatoyboy, Kate Lesta, KidsPatch, ViceVerse & Mind the Gap), Pola Dwurnik, Roman Dziadkiewicz, Joanna Erbel + Julia Kluzowicz + Mania Wierzbicka, Vasile Ernu + FILB, Graw Böckler, Karen Grzemba, h.arta, Höfner + Sachs, Mihaela Kavdanska & Dilmana Yordanova, Katharina Koch, Anne Kohl & Stephan Endewardt (kotti-shop), Wojtek Kosma, Heimo Lattner, Grzegorz Lechowski, LePlacard, Tor Lindstrand (economy), Olivia Mihălţianu, Vlad Morariu + The Satellite Group, Florin Poenaru + guests, Iulia Popovici + guests (Farid Fairuz, Eduard Gabia, Andreea Grecu, Manuel Pelmuş, David Schwartz), Jan Przy uski, Barbara & Samet Reisinger, Natalia Romik, Ewa Rudnicka, Ştefan Rusu, Tomek Sacilowski, Kai Schiemenz & Iris Flügel, Arnold Schlachter & Veda Popovici, Christoph Schmidt (ifau), Sick Girls, Peter Szabó, Agnieszka Szreder, TAG, Ştefan Tiron (membru F.R.R.), Ovidiu Ţichindeleanu + guests şi alţii.

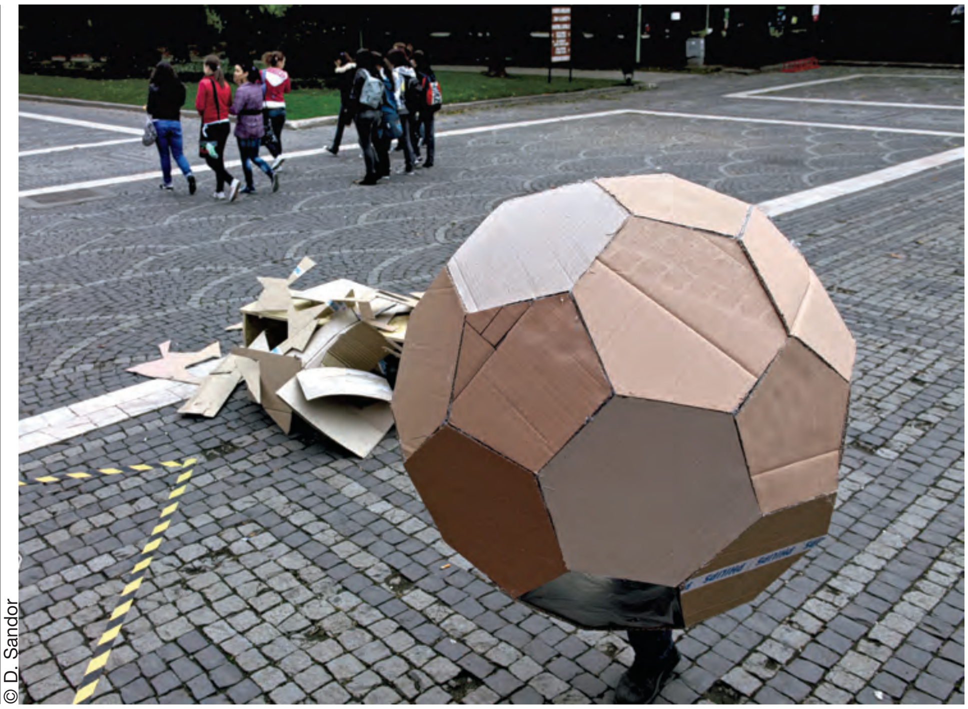
THE KNOT is a mobile platform for artistic presentation and production, which traveled to Berlin, Warsaw and Bucharest between April-October 2010. In each of the three cities, it stopped for a few weeks, inhabiting different areas of public space, and offering itself as an open space of encounter, exchange and experimentation.
Through its unexpected presence in the city, THE KNOT proposes a model for social interaction, thus being not so much a container as a transformer, creating new ways in which the public space could be used and produced. The participants invited by the curatorial collective to activate THE KNOT put forward not only their professional skills, but also their physical company, their desires and imaginative will. They become temporary members of a protean and nomad crew, acting both as hosts and guests in a shared and welcoming place.
At the intersection between the real and the imaginary, THE KNOT is an initial point where a thorough examination of the relationships between the individual, the group and the place of interaction is undertaken. The project responds to the increasingly normative way in which these relationships are defined in our current societies. Envisioning alternative behaviours in the city, based on cooperation and self-empowerment is one of the main tasks of THE KNOT. Also of actual relevance is to explore what is left of collective ideals or how one can overcome the current conditions of harsh economic competition and the tendency towards national or ethnic isolation. Temporary communities are the tool of creating another notion of a “promised city”, apart from its capitalist vision.
The project takes its inspiration from and links back to the cities of Berlin, Warsaw and Bucharest, always with references to other cities wherefrom the participants originate or live. Personal and institutional partnerships in each place make THE KNOT a living organism which is integrated in the life of the city. At the same time an obstacle disrupting the daily habits and rituals, and an autonomous zone of experiment, THE KNOT provokes and satisfies the public with every object, performance, installation, action, screening, party, discussion, meeting, workshop, dinner or other activity which takes place in and around it.
The project is conceived by Markus Bader, Oliver Baurhenn, Jakub Szreder and Raluca Voinea. In 2010 it was organized by Goethe-Institut Warsaw, Polish Institut Berlin, raumlabor Berlin and E-cart.ro and it was financed by the European Commission through Culture Programme 2007-2013. In Bucharest the project was realized with the support and in partnership with the local Goethe-Institut, Polish Institute and Austrian Cultural Forum, as well as with the International Festival of Literature Bucharest and Observator Cultural.

pagina alăturată:
Maciej Czeredys, Caleidoscop urban
Instalație

sus:
Anne Kohl & Stephan Endewardt (Kottishop), a-maze-ing.
O structură fizică de tip wiki
Instalație interactivă

mijloc:
hoefner & sachs, Knot-a-park
Instalație, performance.
Piața de Flori, Rahova, și Parcul Carol, București

jos:
Tor Lindstrand, Vinerile lejere
Atelier de arhitectură și costume



© D. Sandor

Vlad Morariu şi The Satellite Group

Cartografiind imaginarul. Cronicile The KNOT

Scriem, cum ziceam de la KNOT din Bucureşti. La dreapta mea, un grup de arhitecţi neconvenţionali vorbesc despre hărţi (…). Ei plănuiesc viitoare oraşe începând cu ceea ce au la îndemână, cu ceea ce este imediat în jurul nostru. Ne gândim la Bouville şi Le Havre – de fapt doar le imaginăm, pentru că n-am fost niciodată acolo. Printr-o legătură neobişnuită, împărtăşim deja un spaţiu public invizibil – străzi şi indicatoare nevăzute, parcuri şi cafenele, pieţe şi pasaje, locuri de întâlnire şi locuri interzise. Acesta este bunul nostru comun. Faptul că ceva poate să existe. În Bucureşti vedem acest uriaş mixer care înghite istorii, ideologii şi arhitecturi, într-unul din cele mai ciudate amestecuri din câte s-au văzut. Nu folosim nici un sistem de valori atunci când spunem aceste lucruri, nu judecăm că asta ar fi bine sau greşit, scriem pur şi simplu ceea ce vedem. Bucureştiul şi amestecul său sunt cu adevărat postmoderne: şi noi ne inserăm şi pe noi, subcutanat, apărem ca panourile de reclame şi întrerupem traficul precum cele mai noi maşini la semafor, ne cântăm muzica noastră, punem DVD-urile cu proiecţiile noastre, ne gripăm şi ne virusăm, pentru ca în cele din urmă să fim înghiţiţi de anonimat. Ceva ar putea fi schimbat. În continua goană după acumulare, în care se lasă prinşi mulţi ca noi, KNOT-ul cu elefanţii săi gonflabili roz, bleu şi ultramarin pare din afara timpului şi a spaţiului, ca o navă extraterestră care tocmai ce a aterizat în parc. O artistă face din gătit operă de artă: în timp ce înghit rezultatul reţetei sale boeme o întreb despre aceasta şi aflu că în cele din urmă denumirea de „artă" nu are nici o importanţă aici, odată ce vezi oamenii recucerind o manieră de a vorbi şi de a dezbate care părea pierdută.
Ocupăm spaţiul public, îl cerem înapoi. Acesta este un teren pentru artişti, teoreticieni, muzicieni şi arhitecţi: un KNOT-mobil stă în centru, arătând ca acele mecanisme pe care le vezi în desenele animate şi care la un moment dat se transformă în roboţi luptători. Dar camionul nostru este mai degrabă o ţestoasă mare, care din când în când ia forma unei scene, a unei mese de DJ, a unui depozit etc. Multe lucruri funcţionează numai aici, ca şi cum chiar contextul pe care KNOT îl construieşte – el propunându-şi de la început să lege existentul de imaginar – ar avea o putere misterioasă transformativă, de a investi cu utilitate o piesă de mobilier făcută aici, sau un alt artifact cultural.
Parcul însuşi se conectează miraculos la toate acestea. Poartă numele unui rege, dar găzduieşte un monument colosal la picioarele căruia au fost îngropaţi liderii comunişti români. Când se lasă noaptea – şi cum e deja un octombrie mohorât, noaptea îşi anunţă răceala mai devreme – aleea pe care noi ne-am instalat cu toate dispozitivele şi gălăgia noastră îşi aprinde micile felinare, până la acel monument-far, aflat la capătul scărilor din faţa noastră. E ca şi cum monumentul însuşi ne pregăteşte pentru decolarea către o galaxie îndepărtată. KNOT-ul nu e un port – precum Le Havre – dar el ancorează toate energiile noastre de rezistenţă.

© Anca Benera

Vlad Morariu and The Satellite Group
Mapping the Imaginary. The KNOT chronicles. 14.10.2010

We write, we said that already, from the Knot in Bucharest. To my right a group of wild architects are talking about maps, and this is again no accident, since it is a map that we used to find you. They are planning future cities beginning with what is at hand, the interface of the one surrounding us. We are thinking about Bouville and Le Havre – we are actually only imagining them, as we have never been there. By some strange connection, we already share an invisible public space – unseen streets and signs, parks and cafés, squares and passageways, places of meeting and places of interdiction. This is our proper common. Something could exist. In Bucharest we see the huge blender which swallows histories, ideologies and architectures, in one of the strangest mixes ever to have been conceived. We are not using any value system when saying these things, we are not assessing that this is right or wrong, we merely write what we see. Bucharest and its mixture is truly postmodern: and we include ourselves subcutaneously, under its skin, we pop up like advertisement billboards and we interrupt people's traffic like the newest car brands at the traffic light, we play our DVDs, our music and our projections, we get flues and viruses, and we end up by being swallowed anonymously. Something could be changed. In the continuous rush for accumulation, which traps so many people like us, the Knot with its pink, blue and navy air inflated elephants, seems out of time and space, like an alien ship which lands in the park. An artist makes out of her cooking a piece of art: I ask her while I swallow what results out of her Bohemian recipe, and I learn that in the end the designation "art" has no importance here, once you see people re-conquering a manner of talking and debating which seemed lost. We are occupying public space, we are claiming it back. This is a playground for artists, theoreticians, musicians and architects: a Knot-Mobile stands in its centre, looking like those mechanisms that you see in the cartoons that transform at times into fighter-robots. But our little truck is rather like a big turtle which only takes at times the shape of a stage, a DJ-set, a storage room, etc. Many things function only here, as if the very context that the Knot constructs – the Knot itself tends to link the existent with the imaginary – has some mysterious transformative power to give utility to some site-specific furniture, or some other cultural artefact. But the Park itself miraculously connects with all this. It bears the name of a king, but it hosts a colossal monument that is said to have hosted the remains of Romanian communist leaders. When night comes – and since it is already a grimy October, night announces its coldness earlier – the alley upon which we camp with all our devices and noises lights its little flashes, up to that Monument – star-port, which is placed at the other end of the stairs that we see in front of us. It is as if the monument in itself prepares us for a take-off towards who knows what far-away Galaxy. The Knot is not itself a harbour (like Le Havre), but it harbours all our resistive energies.

pagina alăturată:
Anca Benera, Materie şi istorie
Ghidaje ale unor monumente publice dispărute din Bucureşti, octombrie 2010

alăturat:
h.arta, Inspirată din viaţă.
O colecţie de haine Timişoara-Berlin-Varşovia-Bucureşti
Proiect de cercetare, design vestimentar, prezentări şţi performance urban

dedesubt, stânga:
Anca Benera, Materie şi istorie
Ghidaje ale unor monumente publice dispărute din Bucureşti, octombrie 2010

dedesubt, dreapta:
Ştefan Rusu, Block89
Instalaţie site-specific interactivă,
The KNOT Varşovia, iunie-iulie 2010

jos, stânga:
Matei Bejenaru, Cântece pentru un viitor mai bun
Performance al corului Madrigal, Club Fabrica – Industrial Skatepark, 22 octombrie 2010. Aranjament muzical: Dan Buciu

jos, dreapta:
Ştefan Rusu, Block89
Instalaţie site-specific interactivă,
The KNOT Varşovia, iunie-iulie 2010

© Anca Benera

© Ştefan Rusu

© Matei Bejenaru

© Ştefan Rusu

Free Art ne salvează de poluarea politică

de DAN MIRCEA CIPARIU

Trei importante veşti am primit de la recent încheiatul proiect „Free Art", prima Tabără de Street Art din România ce a debutat la Copşa Mică pe 23 august 2010.

E pentru prima oară în istoria de 40 de ani a mişcării Graffiti când o autoritate a administraţiei publice locale pune la dispoziţia unor artişti aflaţi în underground, mereu la marginea discutabilă a legalităţii, o rezidenţă de creaţie, suprafeţe de expunere şi materiale de lucru. E pentru prima dată când bannerele electorale din campania prezidenţială şi europarlamentară expuse undeva devin un nou suport pentru exprimarea libertăţii. Spiritul critic al mişcării street-art a fost pus la lucru, folosindu-se şi de tehnicile ecologice de reciclare, pentru a transforma mesajul poluant al sloganurilor electorale în suprafeţe eliberate de ideologie.

Cu opere vizuale realizate prin pulverizarea vopselei şi conturate de liniile unor markere speciale ajungem la a treia noutate: crearea primului patrimoniu public la noi de lucrări de street-art, un patrimoniu ce anunţă în viitorul apropiat primul Muzeu Graffiti din România!

Copşa Mică a concurat înainte şi câţiva ani după Revoluţie pentru terifiantul loc întâi la categoria „cel mai poluat oraş industrial din lume". Oraşul celebru pentru „negru de fum" şi pentru procesarea neferoaselor e de câţiva ani o ruină întinsă pe 40 de hectare. Au rămas turnurile ca nişte cadavre de cărămidă neagră peste un praf gri şi înecăcios ce acoperă şerpuirea de drumuri dintre cele două combinate de la Copşa Mică. De când mă ştiu, mergând spre Blaj, îmi era clar că am ajuns şi am trecut de Copşa Mică după negreala densă de pe case şi de pe toată verdeaţa ce mai reuşea să supravieţuiască prin aerul „negru de fum".

De câţiva ani, însă, primarul Daniel Tudor Mihalache a împădurit dealurile ce prind Copşa Mică ca într-un cazan plin ochi de ruine şi pulbere gri. Semnul că noua politică eco a oficialităţilor locale dă roade l-am văzut cu ochii mei: printre smocurile de verdeaţă ce au crescut în deşertul combinatului am zărit trecând ca o nălucă un iepure.

Semn de noroc, i-am spus primarului Mihalache, un om cu totul şi cu totul special pentru că vrea să facă din cultură şi ecologie noile semne identitare ale oraşului Copşa Mică. Relaţia dintre cultură şi ecologie a născut, de altfel, prima Tabără de Street-Art din România, un proiect iniţiat şi coordonat de Mihai Zgondoiu, un artist vizual care, deloc

întâmplător pentru proiectul său de la Copşa Mică, finalizează o teză de doctorat cu tema „Matriţe vizuale şi noile media".

„Suflă sau mori!"
Pe 23 august 2010, la Copşa Mică, 19 artişti şi grafferi din România şi Franţa au început lucrul la „Free Art": Gabriel Agu aka gabiagu (Bucureşti), Cristina Bogdan (Paris), Delia Călinescu aka Zoiţa (Bucureşti), Francisc Chiuariu (Bucureşti), Claudiu Cobilanschi (Bucureşti), ETIC (Alba Iulia), Dani Macovei aka Zanga (Paris), NAB (Alba Iulia), Christian Horaţiu Pavelescu (Timişoara), Dan Raul Pintea (Sibiu), Sorin Pănăzan (Mediaş), Cătălin Precup (Cluj), REBIT (Mediaş), Gwen Samidoust (Paris), Albert Tiberiu Sofian (Sibiu), Gina Ster (Bucureşti), Aurel TAR (Bucureşti), Florin Tomescu aka Fully (Sibiu), Mihai Zgondoiu aka Zgondy (Bucureşti/Mediaş). Într-o hală industrială aflată în spatele primăriei, timp de 6 zile, ei au pulverizat texte, imagini şi gândiri ale libertăţii. La ore din zi şi din noapte, hala „Free Art" a fost loc de discurs plastic multiplicat sau suflat pe bannerele din care zâmbeau, imaginaţi ori reali, europarlamentari, candidaţi la Preşedinţia României, fiecare având de vânzare sloganuri despre bine şi viitor. Hala Free Art a fost pardosită cu spray-uri, cutii cu vopsea, markere, şabloane din carton, compresoare şi pistoale cu vopsea. I-am văzut pe artişti cu mânuşi chirurgicale lucrând pe verticală, în picioare sau pe scări. Din spray-urile lor au fost conturate pe fostele bannere electorale câteva texte pe care le-am improvizat pe loc: „Vei găsi partea cea mai ascunsă din creier şi mai apoi Absenţa // Suflă sau mori!" (o lucrare de Francisc Chiuariu), „eşti o ţintă / cea mai bună, cuminte şi devreme acasă / o ţintă căreia îi plac cartofii prăjiţi / filmele sexy / meciurile de K1 / o ţintă bună de taxe şi impozite / vot / profit / descarc furie şi un lexic de 40 de arginţi / suflu peste tine chiar acum / eşti şi tu o ţintă!" (o lucrare de Florin Tomescu), „Sexy Beast" (o lucrare de Gabriel Agu), „Bagă Bani!" (un şablon-slogan imaginat de Aurel Tar), „Jesus was Here" (o lucrare de Zoiţa), „Thank you" (o lucrare de Gina Ster). După 6 zile de lucru în comun – de remarcat faptul că o seamă de lucrări au fost făcute prin contribuţia mai multor artişti – au ieşit 50 de opere street-art. De pe 28 august 2010 până pe 28 septembrie 2010, acestea pot fi admirate pe DN 14 de cei care ies şi intră în Copşa Mică cu maşina sau pe jos, într-o expoziţie de stradă ce va fi, după cum ne-a asigurat primarul Daniel Tudor Mihalache, itinerată în câteva oraşe din România sub genericul „Turul Free Art".

Free Mind vs Street Art = Free Art
Mihai Zgondoiu, curatorul Taberei de creaţie „Free Art", a răspuns întrebărilor „De ce Copşa Mică? De ce Street Art?": „În perioada regimului comunist,

Copşa Mică a fost cea mai poluată zonă din întreaga Europă. În regimului dictatorial al lui Ceauşescu, nimeni nu avea curajul să facă publică realitatea unei calamităţi ecologice abătute asupra întregii zone. Aşadar, acest oraş total industrializat era cunoscut lumii întregi prin caracteristici deloc încântătoare precum: poluarea, mizeria, sărăcia, negrul de fum. La 20 de ani de la căderea regimului comunist, oraşul Copşa Mică poate vorbi, în sfârşit, la trecut despre toate feţele negative şi întunecate ce i-au marcat existenţa. Zona industrială a rămas precum un muzeu al ororii negrului de fum: turnurile gigante, cenuşii şi structurile metalice mai amintesc vag de pata neagră ce se aşternea continuu peste acest ţinut. Astăzi, oraşul naşte petice de verdeaţă, parcuri şi spaţii de agrement. Traversarea oraşului pe DN 14 nu mai este un calvar, ci o curiozitate, privind transformările în bine ce au loc aici. La iniţiativa primarului, a fost lansată ideea unei colaborări cu tineri artişti profesionişti ori grafferi de marcă pentru a schimba concepte şi percepţii învechite prin jocuri cromatice şi gesturi creative spontane. Formula de bază a fost: *Free Mind vs Street Art = Free Art*. Necesitatea unei manifestări eco-graffiti în acest spaţiu poate fi considerată drept sigur triumf al mediului viu şi al creaţiei după 70 de ani de prelucrare industrială a metalelor cele mai toxice: plumbul şi zincul. Astfel, o terapie cromatică ce rezonează cu gestul artistic eliberat de constrângeri şi limite marchează pozitiv Copşa Mică, o aşezare atestată în urmă cu 608 ani pe harta oraşelor europene".

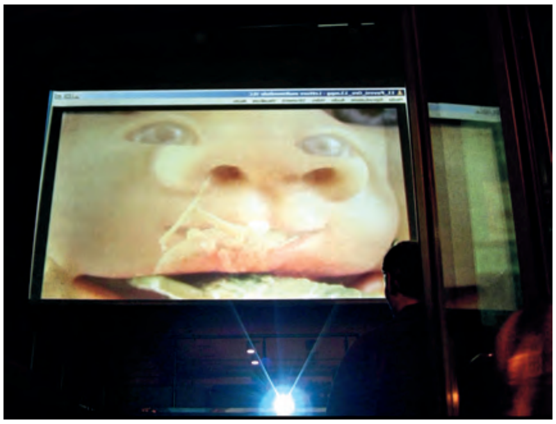
Muzeu Graffiti la Copşa Mică
Având la activ peste 40 de ani de activitate neîntreruptă, fiind în mare parte ilegală, mişcarea Graffiti a lansat şi influenţat artişti importanţi de-a lungul timpului, creând cel mai mare muzeu în aer liber, acela al străzii. Datorită unei game variate de tehnici folosite în prezent de artiştii străzii, se vorbeşte deja de o mişcare post-graffiti care a născut următorii termeni de referinţă: *Street Art* (arta urbană) şi *Guerilla Art*. Acesta din urmă înglobează şi acţiunile artistice făcute în stradă, cum ar fi instalaţiile vizuale şi intervenţiile artistice în spaţiul public. În zilele noastre (încă) în plin post-modernism, arta coboară din muzee în stradă şi viceversa. Fiind accesibile tuturor claselor sociale, mesajele vizuale stradale sunt o alternativă la bombardamentul informaţional comercial ce ne este servit la tot pasul.
Proiectul iniţiat de Mihai Zgondoiu şi pus în pagina realităţii graţie primarului Daniel Tudor Mihalache are acum un patrimoniu unic: 50 de lucrări în manieră street-art! Acest patrimoniu va fi multiplicat în anii următori cu noi ediţii ale Taberei Free Art şi va fi germenul primului Muzeu Graffiti din România ce va fi deschis la Copşa Mică. Un muzeu viu, cu artişti vii interesaţi de tehnicile street-art şi de cele ţinând de gravura experimentală. Sunt sigur că va fi un proiect de interes european care va împleti filosofia graffiti cu viziunea eco.

Nimic nu se pierde, totul se reciclează!
Trăim într-un timp al inserturilor publicitare, al discursurilor vizuale interşanjabile ce îşi caută o regenerare ideatică prin spaţiile date de noile suporturi şi de noile media, prin ideile oferite de reciclarea unor suporturi şi a unor medii de expunere. Nimic nu se pierde, totul se reciclează! – a devenit, astfel, un pretext de creaţie pentru 19 artişti vizuali de la noi şi din Franţa care au lucrat în prima Tabără de Street Art din România. Tehnicile graffiti şi tehnicile ecologice de reciclare a unor suporturi au fost un bun prilej de a sonda interioritatea fiecărui artist faţă cu gestul artistic de a se elibera de canoanele sociale şi politice ale zilei. Ideea de a folosi drept suprafaţă de expunere şi de creaţie bannerele electorale ne-a oferit, cu cele 50 de lucrări de Street Art, sentimentul stenic al eliberării de ideologie, de propagandă şi de manipularea vizuală. Desemnul artistic, lipsit de ideologie, ne salvează, în cele din urmă, de poluarea politică, socială şi morală! Semnele libertăţii, cu inefabila descătuşare de spirit, cu dorinţa de a recupera elemente plastice din filosofia eco, au devenit şi provocare, şi asumare a unei formule de cercetare a vizualului. Free Art a fost locul în care tot ce pare mai persuasiv în materie de seducţie a publicului, sloganul sau logoul politic, s-a transformat în lucrări şi opere cu adevărat revelatoare pentru nevoile culturale şi spirituale ale unui spaţiu public.

BORDER(LESS)

Arta video la Oradea

text de RAMONA NOVICOV



sus:
Tiberiu Fekete, foto ambient stradal

mijloc:
Rudolf Bone, Memory of Form

jos:
Tiberiu Fekete, foto ambient stradal

Borderless a fost unul dintre cele mai semnificative evenimente petrecute la Oradea în acest an. Curator a fost Gabriela Diana Gavrilaş, care a reuşit o interesantă conexiune Oradea-Milano. Acţiunea a avut loc în mai 2010 şi a implicat colaborarea dintre Asociaţia Culturală Visual Container Milano, Muzeul Ţării Crişurilor, Facultatea de Arte Vizuale – catedra de Arte Plastice, Uniunea Artiştilor Plastici, Filiala Oradea. În 21 şi 22 mai, în Galeria de Arte Vizuale s-a desfăşurat Simpozionul Internaţional de Artă Video. Filmele realizate de artişti din Oradea, Timişoara şi din mai multe oraşe din Italia au fost proiectate pe mari ecrane montate transversal pe pietonalul orădean. În cele două săli, în spaţiul galeriei de artă, au vorbit despre arta video: Alessandra Arno', Alexandra Titu, Diana Gavrilaş, Ramona Novicov, Giorgio Fedeli, Aurel Chiriac, Ştefan Gaie. Artiştii orădeni care au răspuns provocării de a se exprima prin arta video, un gen nu foarte vizibil în ambianţa artistică orădeană, au fost: Rudolf Bone, Buzási Andrea Eniko, Csongor André, Fekete Tiberiu, Gabriela Diana Gavrilaş, László Attila, Teofil Stiop. Artiştii italieni: Silvia Camporesi, Riccardo Arena, Barbara Brugola, Alessandra Arno', Elena Arzuffi, Cristina Pavesi, Maria Korporal, Luca Christian Mander, Pietro Mele, Patrizia Monzani, Christian Niccoli, Rebecca Agnes, Iginio De Luca, Sabrina Muzi, Natalia Saurin, Lino Strangis. De menţionat că acţiunea a fost văzută on line pe web la adresa Visual Container în 42 de ţări. În textul ei, Diana Gavrilaş este interesată să surprindă genul proxim şi diferenţa specifică dintre limbajele plastice practicate de artiştii români şi cei italieni: „Este interesant un anumit tip de paralelism conceptual pe care îl găsim la filmele artiştilor români şi la acelea ale artiştilor italieni; percepţia vizuală este diferită, deşi la nivel conceptual acestea se hrănesc din aceleaşi substraturi (...) Un alt tip de paralelism conceptual la nivel de imagine întâlnim la filmele lui Pietro Mele, «Ottana», şi la filmele lui Fekete Tiberiu, «Ground to ground» şi «Continuum». În filmul lui Pietro Mele camera de filmat se mişcă lent şi urmăreşte calm trecerea unor cai; atenţia este centrată asupra detaliilor naturale care sunt susţinute şi la nivel sonor de sunetul din natură înregistrat chiar în momentul filmării. Treptat, aproape invizibil, imaginea se fixează pe o fabrică din furnalele căreia un fum gros poluează natura. Acelaşi procedeu tehnic este folosit şi de Fekete Tiberiu în filmul său «Ground to ground», doar că aici camera, urmând o traiectorie de 180 de grade, urmăreşte un pom de la care treptat ajunge să fixeze cerul care este brăzdat de un fum gros. Surpriza apare la sfârşitul filmului: cadrul final rămâne pe imaginea unei fabrici răsturnate. Mişcarea lentă a camerei de filmat în filmul «Continuum» ajunge la apogeu mai ales în momentul în care pământul proaspăt arat datorită acestei mişcări lente pare a se mişca şi el în direcţii opuse. Este admirabilă această dinamică vizuală rezolvată simplu, doar cu ajutorul camerei de filmat fără efecte speciale, dar care creează sentimentul unor mişcări ireale. La nivel conceptual, în filmele lui Mele şi ale lui Fekete se fac trimiteri la discuţia deschisă de organizaţiile ecologice asupra efectului pe care acţiunea de industrializare o are asupra mediului natural. (...) Treptat, discursul imaginii video se mută într-un mediu abstract, dar care are contingenţe vizibile cu realul. Amintim în acest sens filmul lui Rudolf Bone, «Abyssal». Aici mişcarea de rotaţie a unor forme elaborate din cub devine un motiv de studiu asupra luminii. Calităţile de reflecţie a luminii ale materialului sunt un motiv de bucurie interioară, care descrie relaţia individuală a artistului cu Divinitatea. Aceeaşi rotaţie se trasmută într-un spaţiu vizual virtual în filmul Luca Christian Mander, «Eppursimuove». Globul pământesc devine un joc de lumini abstracte, dinamice, care sugerează continua transformare pe care acesta o suportă. Este de remarcat că artiştii italieni utilizează mai mult un anumit mixaj de tehnici video art spre deosebire artiştii români care, din punct de vedere tehnic, folosesc realitatea, insistând asupra unor detalii ca efect a ceea ce întâlnim în spaţiul virtual. Acesta este drumul invers parcurs dinspre realitate spre abstract." Desigur, reunind două calităţi, de curator şi artist, Diana Gavrilaş a fost interesată în special de acest paralelism. Eu am fost atentă mai ales la modul în care artiştii orădeni s-au exprimat în limbajul artei video. La modul în care au înţeles că arta video pare a fi o artă suspendată între concreteţea actului spaţial şi abstracţia conceptului, o artă unde timpul devine reversibil, pentru că spaţiul concret nu mai există. El s-a contras pe lama transparentă a ecranului, interfaţa spre lumile posibile. Imaginea din arta video este un câmp plastic explorat şi greblat ca o grădină de nisip tocmai pentru a-şi menţine neutralitatea şi sensibilitatea de a memora orice urmă ce îl traversează, pentru ca apoi să o plasticizeze într-o serie inteligentă de *single screen images*. Astfel, filmele lui Rudolf Bone surprind spectacolul evanescenţei prin jocul transparent al texturilor. Prin lumina şi mişcarea lentă, prin sunetul ce diluează şi mai mult spaţiul şi suspendă forţa gravitaţiei, corpurile îşi

dezvăluie aura, devin iradiante şi încet-încet se armonizează cu ritmurile presimţite ale abisurilor. Filmul Dianei Gavrilaş e un poem despre imperceptibila turbulenţă interioară, despre combustia discretă a hipersensibilităţilor, despre foşnetul interior al neliniştilor developate în oglinzi ale căror ape au îngheţat. Tot despre o anume anxietate vorbeşte şi filmul lui André Csongor, despre încercarea de a transcende dualitatea interioară, despre febrilitatea căutării „celuilalt", despre naturalitate şi artificiu, despre teamă şi deghizare. Lászlo Attila foloseşte imaginea pentru a sublinia golul unei existenţe ce nu şi-a găsit identitatea. Cadrele „adulmecă" perdeaua de fum cu care ne apărăm vulnerabilitatea şi ne umplem singurătatea şi tăcerea vocilor interioare. Tiberiu Fekete derulează filmul scufundării Atlantidei, al întoarcerii acasă, într-un pământ ce pare că nu mai vrea să nască pe nimeni. În ambele filme, o cortină grea şi opacă pune punct final spectacolului acestei lumi. Tema labirintului este doar una dintre temele explorate de Teofil Stiop. Paravane de şoapte, priviri, paşi, pulberi ce ţes un „dincolo" mereu prezent. Cadrele filmului nu separă, ci unesc, printr-un glissando sensibil, tipare, urme, prezenţe şi absenţe atinse deja de umbra cenuşii. Filmul Andreei Buzaşi reface, printr-un gest concentrat, cercul creaţiei: cineva revarsă daruri, cineva le primeşte. Între aceste acte esenţiale, există mereu un câmp roditor în aşteptare.
Filmele video au fost însoţite de o prezenţă memorabilă: sunetul. Un sunet căutat cu grijă, menit să amplifice şi să dea un alt relief imaginii plastice. Ideea generală ar fi aceea că filmele video create de artiştii orădeni insistă pe explorarea dimensiunii contemplative a percepţiei plastice, pe valenţele ei tranzitive. Desigur, marele public, cel ce privea, amuzat sau contrariat, imaginile proiectate în stradă, cel ce era obligat sa le vadă ca pe un spectacol insolit, nu a putut percepe dimensiunea contemplativă a acestuia. Dar *Borderless* a fost un eveniment important pentru viaţa artistică orădeană nu doar pentru că a prezentat creaţii de calitate, nu doar pentru că le-a facut vizibile într-un spaţiu internaţional foarte amplu, dar şi pentru că a interferat cu spaţiul citadin într-un mod poetic dar şi intempestiv, decis să provoace artiştii şi publicul la un dialog primenit cu limbajele artei contemporane.

sus:
Tiberiu Fekete, Ground to Ground

mijloc:
László Attila, Temptation

jos:
Tiberiu Fekete, foto ambient stradal

Coşmar pe canapeaua lui Freud

text de DAN MIRCEA CIPARIU

În Noaptea Albă a Galeriilor, pe 11 iunie 2010, la Atelier 030202 – Spaţiu de artă contemporană (Str. Sfânta Vineri nr. 11, Sala Nouă a Teatrului de Comedie din Bucureşti), a fost vernisată expoziţia „Coşmaruri Contemporane", un proiect curatorial al Oliviei Niţiş ce i-a pus în dialog şi rezonanţă artistică pe câţiva artişti vizuali şi pe câţiva scriitori şi teoreticieni ai fenomenului artistic de la noi care au o reacţie critică asumată asupra realităţilor contemporane. Un altfel de a panorama tot ce e mai agresiv, egotic şi despiritualizant în subconştientul colectiv de la noi ori de aiurea.

sus:
Ugron Reko, Start

pagina alăturată, stânga, sus:
Dan Pierşinaru

pagina alăturată, stânga, mijloc:
Radu Buriac

pagina alăturată, dreapta, jos,:
Mădălina Lazăr, Self Portrait II

12 tineri artişti români (Mădălina Lazăr, Mihai Zgondoiu, Ciprian Paleologu, Simona Dobrescu, Ugron Reka, Francisc Chiuariu, Bogdan Mateiaş, Romana Cucu, Alexandru Rădvan, Radu Buriac, Dan Pierşinaru, Andrei Ciubotaru) ne dau semnele lor personalizate de coşmar, fie că acesta vine dintr-o istorie recentă, fie că el e proiecţia necenzurată a unor spaime sociale şi individuale de netratat. Olivia Niţiş a pus în scenă discursuri vizuale care să provoace, în primul rând, lucrarea spiritului critic în fiecare dintre privitor. Programul ei curatorial vizează „filtrarea interioară a coşmarului personal", „identificarea sistemelor care stau la baza coşmarului contemporan" şi scanarea „atitudinilor şi perspectivelor pe care tinerii artişti români le au în faţa ideii de coşmar cu o identitate socio-politică asumată". Feţele discursului vizual despre coşmarurile contemporane sunt acompaniate, astfel, de textele citite ori înregistrate în priză directă ale unor scriitori şi teoreticieni precum Ioana Bâldea, Liliana Barborică, Adriana Oprea sau Robert Şerban. M-am alăturat şi eu acestor scriitori cu o improvizaţie în trei acte despre felul în care respiră, trăieşte şi moare coşmarul din şi în mintea mea. Pe o canapea a la Freud, pusă chiar în centrul galeriei, privitorului i s-a oferit o instalaţie audio în care scriitorii şi teoreticienii invitaţi în proiect, în confesiuni brute sau analize despre cantitatea şi calitatea coşmarurilor ce ne înconjoară ori pe care chiar le trăim!, ne aduc spre cercetare şi identificare Imaginea de şablon a tuturor dictaturilor prezentului. Astfel, în scris sau pe lucrările de pe simeze, coşmarul asumat ca într-o spovedanie publică ori ca într-o şedinţa virtuală de psihanaliză devine o Imagine eliberatoare de tensiuni interioare, prejudecăţi şi chiar de tragedii ale istoriei contemporane.
Mi-au reţinut atenţia câteva lucrări surprinzătoare şi la nivelul viziunii, şi la cel al execuţiei tehnice. Ugron Reka, o tânără artistă de la Timişoara, cu al său „Start", acrilic şi ulei pe pânză, 100x105 cm, are unul dintre cele mai terifiante coşmaruri: două mitraliere iau spre ochire semnul Victoriei desenat în cel mai curat stil street-art. Lângă această lucrare, pe simeză, nu întâmplător!, ochii privitorilor sunt gata

de o altă execuție: „Pelerinaj la UM 01417”, ulei pe pânză, 150 x 100 cm, de Bogdan Mateiaş, în care două camere de filmat iau locul celor două mitraliere spre a imortaliza cele două portrete ale soților Ceauşescu puse la zid. În timp ce foarte mulți români trag din toate pozițiile în simbolurile şi semnele Libertății, Imaginea de coşmar a execuției cuplului dictatorial e încă o mantră vizuală pentru nostalgici şi anarhişti. Francisc Chiuariu, cu „Est – Vest”, ulei pe pânză, 40 x 200 cm, ne pune în vedere raporturile polarizate şi distanțate dintre Est şi Vest, în fapt raporturile dintre două şabloane revendicate într-o manieră fără spirit critic şi fără necesare nuanțe de către promotorii celor două lumi-concept. Mădălina Lazăr, cu al său „Self – Portrait”, acrilic pe pânză, 100 x 100 cm, una dintre cele mai rafinate lucrări expuse în expoziția „Coşmaruri Contemporane”, îşi asumă toate umbrele şi tot întunericul din interior, loc de tensiuni şi contorsiuni ale liniilor şi derapajelor dintre contur şi formă, dintre proiecția unei construcții vizuale şi adevărul dat de receptarea ei mediată, vorba poetului, de felul în care cade Lumina. O instalație din patru obiecte, un coşmar social, economic şi monetar ce tinde să devină realitate!, „Replică 1 BAN, 5 BANI, 10 BANI, 50 BANI”, monede de 1 BAN, 5 BANI, 10 BANI, 50 BANI placate cu aur de 14 karate în cutie de pluş, 7 x 7 x 2 cm, instalație imaginată de Mihai Zgondoiu, oferă un punct de vedere ieşit din comun despre coşmarul identitar românesc. Astfel, industria de surogate şi copii chinezeşti a devenit prilejul şi subiectul unei ironii geniale: până şi copia acestor monede româneşti, copie placată cu aur!, are o valoare mai mare decât orginalul! Replica „Made in China”, mai bine valorizată decât orginalul, ăsta da coşmar!

O să închei cu un fragment din textul scris şi citit de poetul şi editorul Robert Şerban, text ascultat pe canapeaua lui Freud care dă şi el semnificație şi valoare proiectului curatorial „Coşmaruri Contemporane”: „Am visat sfârşitul lumii. Pur şi simplu! În visul meu, pământul ardea, devenise cărămiziu de la focul care țâşnea din el şi care cuprinsese totul. Alergam pe o stradă dintr-un oraş în flăcări, alături de Călin Popescu Tăriceanu, premierul de atunci. La un moment dat, Tăriceanu a dispărut de lângă mine, fiind făcut scrum instantaneu. Nu m-am oprit, am continuat să alerg, dar focul țâşnea ca din nişte guri, de peste tot. M-am ascuns sub o scară de beton. Am stat ghemuit două-trei secunde, suficient cât să-mi dau seama, cu groază, că sunt ultimul supraviețuitor. în clipa următoare, am simțit şi am văzut cum Pământul se dezintegrează. Pur şi simplu, planeta s-a pulverizat şi a dispărut. Am văzut asta extrem de limpede, aproape cu încetinitorul. Spaima a fost atât de intensă, încât vreo două săptămâni m-am resimțit. Constat că în coşmarul pe care am început să-l trăim de câteva zile ne însoțeşte tot un prim-ministru. Ba chiar şi-un preşedinte de țară. Iar strategiile de supraviețuire în aceste vremuri îmi revin acum mie. Dar sunt un tip senin şi trăiesc cu speranța că nu vom face cu toții, ca în coşmarul meu din vis, boooc!”

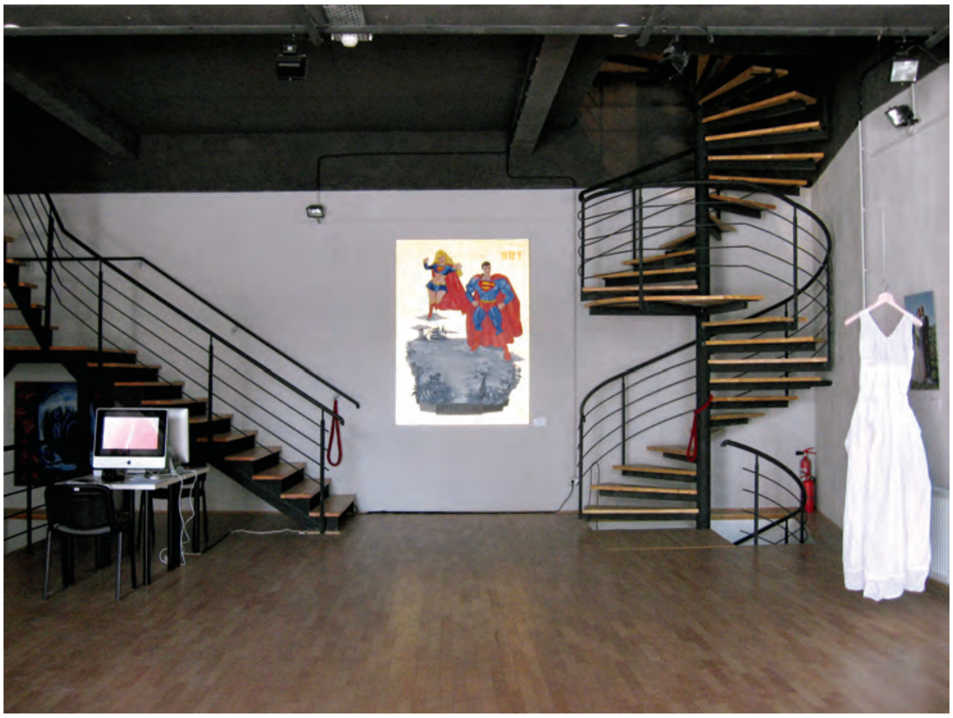
Idila

Galeria Atelier 030202, București
11 martie – 11 aprilie 2010

text de OLIVIA NIȚIȘ

În cercetarea de gen din perspective sociale, politice, culturale şi media, rolul „Idilei" şi impactul său asupra societăţilor europene şi americane a fost subliniat în ultimul deceniu, dar aceste aspecte şi implicaţii nu sunt suficient analizate de către specialişti în majoritatea ţărilor europene. Analiza conceptului de „Idilă" şi a „Idilei" înţeleasă ca o construcţie a burgheziei aduce în atenţie numeroase aspecte din punct de vedere istoric şi al contextelor diferite care au permis şi încă permit utilizarea mecanismelor idilice.

Dacă privim dincolo de definițiile din dicționar, *Idila* este o noțiune complexă, care pare să beneficieze de o valorizare pozitivă și de una negativă. Pe de o parte, *Idila* reprezintă o soluție la haosul și zgomotul centrelor urbane și este asociată cu seninătatea, prospețimea și autenticitatea spațiului rural, iar pe de altă parte, *Idila* este receptată ca ceva superficial, vechi, blocat în timp și tradiție și inatractiv pentru tânăra generație.
Idila ridică problema identității.
Efectele globalizării par să excludă lumile idilice, când de fapt nu fac decât să le includă, pentru că se bazează tocmai pe sistemele atractive de construire a utopiilor. Industria agro-alimentară, turismul, campaniile politice, campaniile publicitare, toate depind de *Idilă*. Ciocolata, produsele lactate, berea și alte băuturi și produse pe care le cumpărăm de la supermarket sunt asociate cu spații rurale idilice, personaje idilice în cadre idilice. Politicienii depind de seducerea oamenilor din zonele rurale prin utilizarea unor elemente specifice tradițiilor idilice pentru un viitor idilic. Turiștii cumpără promisiuni idilice, chiar dacă uneori promisiunea nu se potrivește cu realitatea dezamăgitoare.
Adevărul este că în contemporaneitate folosim rareori termenul *Idilă*, dar alunecăm în acesta mai des decât credem. Artistele se distrează pe seama Idilei, o deconstruiesc, o simt, îi identifică mecanismele, o iau în serios sau pur și simplu se detașează de ea.
Dar oricât de inteligenți am fi, suntem cu toții victimele *Idilei*. Toți dorim să fim fericiți, ne luptăm pentru o viață mai bună și confortabilă, vrem mai mult, intrăm în competiții, vrem să consumăm mâncare sănătoasă și să arătăm cât mai bine. Fericirea este liantul de bază al Idilei, pentru că implică factori biolgici, fiziologici, psihologici, emoționali, sociali și culturali. Practica *Idilei* nu este o doar o practică contemporană comună, ci are o istorie lungă, pentru că străbate istoria umanității.
În acest cadru, rolurile de gen reprezintă un factor fundamental în construcția *Idilei*, scopul fiind acela de a obține fericirea prin toate mecanismele implicate în experiența umană. *Idila*, cu precădere în spațiile rurale, încă menține structura patriarhală a rolurilor de gen, în care femeile sunt responsabile pentru elemente sociale-cheie: familia și comunitatea. Rolul femeilor în construcția *Idilei* și mai ales în Idila de tip rural este legat de natură și detașat de cultură și istorie. Femeile sunt responsabile cu spațiul domestic și cu activitățile de interior care le includ și pe cele materiale.
În România, 90% din suprafața țării este rurală și 40% din populație este tradițională, la care se adaugă un procent de 30% de oameni care trăiesc în orașe mici și suburbii, ceea ce ne lasă cu un procent de 20%-25% al clasei de mijloc. Idila este activă aici.
Teritoriul Austriei este binecunoscut pentru peisajele sale idilice reprezentate în picturi, cu precădere în perioada Biedermeier între 1815 și 1848. Spațiul rural al Austriei zilelor noastre reprezintă o atracție turistică, și cu toate acestea, statisticile cu referire la diferențele între rural și urban arată un risc crescut de sinucideri în zona rurală.
De la istoricul *eidyllion*, trecând prin tradițiile pastorale și georgice reînviate în culturile urbane ale Europei renascentiste, de la *Et in Arcadia Ego* și reprezentarea sa pastorală în pictura lui Poussin, urmată mai târziu de pictura romantică și prerafaelită și de nevoile societăților secolului al XIX-lea și ale Primului Război Modial European și Vestic de a evada în utopii, realitățile dure de dincolo de Idilă



rămân aceleaşi. Ideea de a lupta cu efectele industrializării, modernizării, cu haoticul oraş multicultural şi de a îmbrăţişa ruralul ca pe o resursă ideală de valori morale şi estetice, demonstrează prezenţa constantă a *Idilei* în conştiinţa colectivă, cu referinţe puternice în producţia culturală.
Putem vorbi de un aspect ideologic atunci când ne gândim la modul în care ruralul se modifică, în timp, şi *Idila* modelează imaginaţia consumatorului şi deschide calea spre întrebări cu privire la identitatea naţională sau pierderea identităţii, multiculturalism şi diversitate (asociate arealului urban), opuse monoculturalismului (din spaţiul rural), naţionalismului etnic şi cultului celuilalt bazat pe negare şi excludere.
Selecţia artistelor şi a lucrărilor raportate la tema acestei expoziţii a avut drept criteriu principal abilitatea de a exprima prin mijloace artistice contemporane pertinente felul în care artistele din două ţări diferite (nu doar în termeni geografici) relaţionează în prezent cu conceptul de *Idilă*. Dialogurile directe cu artistele, familiaritatea cu dinamicile scenei artistice autohtone, vizitele în atelierele din Viena şi cercetarea tematică au jucat un rol fundamental în procesul analizării şi organizării unui proiect complex ca acesta. Chestionarul la care artistele au răspuns, publicat în catalog, este un instrument relevant pentru a înţelege cum identifică artistele *Idila*, dar nu neapărat la nivelul mesajului artistic care rămâne în responsabilitatea curatorului, cheia discursului artistic deschizând spaţii interpretărilor. Artistele pot sau nu să accepte o idee, dar lucrările lor pot revela noi perspective într-un context specific.
Video, fotografie, pictură şi instalaţii cu intervenţii de sunet permit publicului să îmbrăţişeze diversitatea la nivel formal şi conceptual. Artistele se raportează la Idilă în moduri diferite, sculptate şi determinate de experienţele personale, provenienţa şi fondul cultural. Lucrările lor exprimă de fapt stilurile lor, semnătura personală.
Lucrările artistelor din Austria prezintă o abordare

narativă, dramatică în lucrări precum video-ul artistei Petra Sterry *Summer Tale*, sau în deconstrucţia *Idilei* sub semnătura Evei Ursprung prin confruntarea cu realitatea brutală a unui district din Accra, Ghana, cu o groapă de gunoi imensă unde sunt aduse din Europa şi SUA piesele electronice stricate şi unde copii şi tinere fete se luptă pentru supravieţuire şi respiră otravă (*Sodoma şi Gomora*), sau o perspectivă conceptuală şi metaforică asupra *Idilei* precum în norul care zâmbeşte şi sărută al Evei Schlegel, în opoziţie cu norii ameninţători de tip romantic din lucrările serigrafice (*Untitled 169* şi *173*) sau înscenările artificiale ale artistei Chloe Potter cu recuzită imponderabilă (seriile *Dare Devil* şi *Double Dare*).
Doris Mayer joacă jocul ironiei prin identificarea unei prejudecăţi sociale legate de relaţiile dintre genuri în contextul căsătoriei. Fiind foarte înaltă, artista trebuie să se confrunte cu adaptarea socială, pentru că normele sociale funcţionează cu indiferenţă faţă de excepţii şi minorităţi, iar în cazul ei tipologia nu se încadrează imaginii ideale a mirilor în care femeia este mai scundă decât bărbatul. Lena Lapschina este o artistă din Rusia stabilită la Viena şi este recunoscută pentru folosirea unor elemente comice în lucrările sale, iar în acest caz seria *Under the water/Above the water* reprezintă o modalitate de a ironiza atitudinea umană de obicei formală în contextul fotografierii. Personajele sale, femei şi bărbaţi, sunt subiectele unor fotografii subacvatice la temperaturi joase care le face non-idilice pentru lumea subacvatică, idilică de altfel în alte contexte.
Artistele din România descoperă prezenţa *Idilei* în contemporan pe străzile capitalei urbane, unde o copilă dansează, mândră de talentul ei, înconjurată de un grup de fete şi un băiat, toţi veri, după cum afirmă (în video-ul Irinei Botea, *Ladybug*), sau pe străzile Parisului, oraşul idilic al iubirii, unde Delia Popa recită versuri din manele în timpul unor activităţi cotidiene. Picturile Magdei Pelmuş fac parte din discursul său artistic neo-pop în care se concentrează asupra unor personaje eroice ale vremurilor contemporane, superficiale şi kitsch în natura lor, astfel criticând incapacitatea oamenilor de a privi dincolo de promisiunile idilice artificiale ale figurilor politice, sociale şi culturale. Simona Vilău manifestă o abordare privată a *Idilei* în termenii relaţiilor personale dintre genuri cu dimensiuni psihologice, aşa cum o face şi artista Marilena Preda Sânc în formele sale de dialog, în care natura idilică este doar un pretext pentru introspecţie. Fotografiile Cristinei Garabeţanu sunt cadre artificiale, perspective autoreferenţiale asupra criticii mentale a posturilor idilice, aşteptărilor formale şi definiţiilor a ceea ce *Idila* ar putea semnifica. O altă tânără artistă, pe lângă Cristina Garabeţanu, este Alexandra Bodea, care şi-a asumat provocarea, indusă şi de numele său, de a introduce lumea contemporană în ţara sa de lapte şi miere, interogând mecanismele *Idilei* puternic legate nu doar în termeni abstracţi, ci mai ales în termeni realişti, de industria alimentară şi de ideea de a fi sătul de mâncare şi dulciuri pentru vise dulci.
Idila aduce în atenţie politicile utopiilor şi permanenta opoziţie dintre acceptare şi respingere, dintre fascinaţie şi ironie, dintre tristeţe şi fericire. Oricât de puternic o combatem sau fugim de ea, *Idila* ne însoţeşte înrădăcinată în conştiinţă.

Ziua cu Noaptea Albă a Galeriilor

text de COSMIN NĂSUI

De patru ani există şi în România un experiment curatorial de anvergură, ce depăşeşte orice efort al oricărei bienale de artă româneşti, ori al oricăror evenimente de amploare ale instituţiilor de cultură susţinute prin resorturile publice ale statului.
Noaptea Albă a Galeriilor reuneşte în fiecare an un număr impresionant de manifestări expoziţionale, anul acesta 40, dedicate aproape în exclusivitate acestui moment de puternică injectare cu adrenalină creativă a scenei şi pieţei de artă contemporană din România.

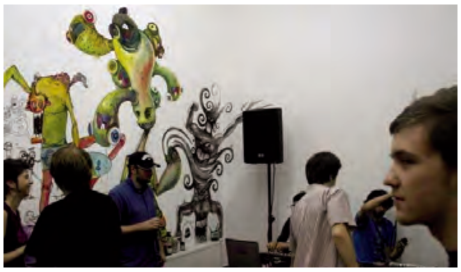
În acest unic moment anual toţi jucătorii activi de pe piaţa de artă strălucesc ca într-un campionat sportiv cu cele mai provocatoare experimente artistice, din aproape întreg anul. Dincolo de experimentul social asumat de a ameliora accesul publicului larg către artă, în această noapte scena artistică este unită prin diversitate şi prin publicul ce are poate singura ocazie de a alege şi stabili la fierbinte ierarhii subiective.
Cu siguranţă există şi componenta de maraton, însă pentru cineva însetat de vizualitate aceasta este unica ocazie de a satisface a excesul bucuriei vizuale. Asta pentru că oricum ai face turul, complet ori incomplet, nu prea ai cum să nu întâlneşti ceva aproape pe gustul tău. Oricum e aproape de la sine înţeles că scena artei contemporane româneşti are nevoie de acest tip de cantitate de evenimente singura care poate alcătui, desigur în timp, o bază firească pentru calitate.

Marii Absenţi…
Trecuţi de peste doar zece ani de la imaginea de „riders of the storm", cum îi numea Adrian Guţă, teoreticianul artei anilor '80 în RO, la artişti care călătoresc după lucrările lor sau odată cu ele, ajunşi apoi formatori de opinie ce s-au făcut cunoscuţi şi trăiesc din urma celor care au apreciat experimentele artei lor, câteva astfel de personaje-cheie au ales să nu înţeleagă la nivel elementar experimentul curatorial numit NAG. Trist este că emit păreri din această poziţie fără să aibă curiozitatea de a vizita măcar expoziţiile. Trist este doar pentru ei şi atât. Câţiva galerişti sunt dispuşi să-i invite la mese rotunde, pentru a nuanţa contrele prin dezbateri, însă dacă nu sunt interesaţi de expoziţii, mesele rotunde devin inutile.

…şi publicul zombie
Dan Perjovschi spune că NAG este „o capcană pentru somnambuli… pentru public zombie", şi că „să fim serioşi, toată lumea ştie că nu există 37 de galerii", ori că „10 locuri sunt vizitate şi au program coerent (şi după ce trece noaptea)". Flagrant este că tocmai un artist „experimentalist" încearcă să discrediteze cele 40 de proiecte de galerii, spaţii expoziţionale care ar putea toate exploda în realitatea zilei, şi mai toate reuşesc să o facă cu un efort exemplar low-no budget. De maximă importanţă este această şansa pe care cele 40 de galerii ori spaţii expoziţionale reuşesc să o atragă prin vizibilitatea proiectelor lor, unele dintre ele fixându-se în memoria colectivă mai puternic decât o fac galeriile cu tradiţie.
Într-un context în care galeriile nu sunt prea dinamice plusul pe care acestea îl aduc este tocmai dinamismul.
Oricine este deranjat de Noaptea Albă a Galeriilor ar putea organiza o Zi a Galeriilor ori un instrument de măsurat calitatea expoziţiilor altul decât, nu-i aşa, cantitatea vizitatorilor.
„Uite ce s-a schimbat: în anii '90 vorbeam despre libertate, acum vorbim despre bani", mai remarcă Dan Perjovschi. Cu bani poţi să ai libertatea de a face ce-ţi doreşti, fără bani libertatea înseamnă doar

GRIGORESCU

ÎN ATELIER



sărăcie şi e folosită la stat la coadă şi la întins mâna. Din păcate, generaţia de artişti '80 şi '90, concentrată mai ales pe libertate, în loc să schimbe mentalităţile în ţară, a plecat acolo unde contextul era deja construit, iar acum pare luată prin surprindere de lipsurile infrastructurii culturale şi artistice. Au funcţionat pe sistemul salvărilor individuale şi nu pe ridicarea unor segmente de politici culturale pe orizontală. Noaptea Albă a Galeriilor este un astfel de fenomen de distribuţie a politicilor culturale pe orizontală ce amestecă cu succes componenta socială cu cea artistică condimentată cu activisme culturale gen Street Delivery, ori Recycled Art derulat de Fundaţia Raţiu România şi inserţii publicitare precum Nightshift@McCann Ericsson ori 5 ani ai panoului de pe Verona expus la Cohn & Jansen.

Naftalină şi paiete

Şi din partea media încă mai există tentaţii conservatoare de analiză a acestui fenomen artistic contemporan. Matei Martin în *Dilema Veche* în articolul „Artă pentru toţi" se întreabă dacă e bine ca „vizitatorii să dea năvală în galerii şi săli de expoziţii, or să se înghesuie, or să fotografieze; e bine, n-o să iște dezbateri, n-or să fie polemici… E bine?" Înainte de a fi bine sau rău, e necesar la acest stadiu de emergenţă ca ele să fie încurajate să existe. Apoi, fireşte, ar putea urma polemicile de la nivelul turnurilor de fildeş.

Dincolo de felicitările tuturor celor implicaţi activ în Noaptea Albă a Galeriilor se cuvine a transmite mult curaj artiştilor care pot remarca în lumina zilei că mai au mult de lucru în zona urbană a schimbării de mentalităţi şi obiceiuri.

www.modernism.ro

15
6
5
Pfuu!
20
17
10
David

Fuck You
it's magic
CURAJ

În miezul lucrurilor

Galeria Calina – Halele TIMCO, Timişoara
25 mai – 30 iunie 2010

text de ILEANA PINTILIE

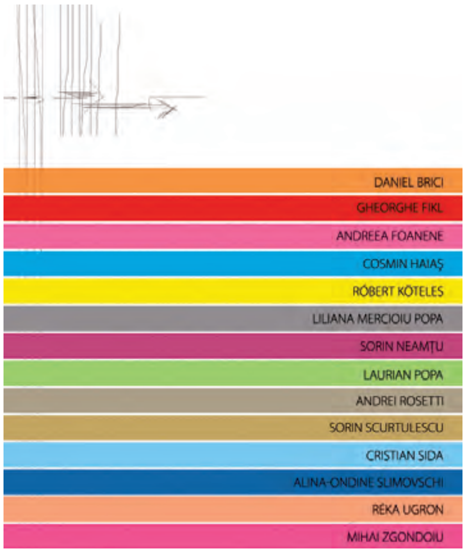
Apariţia unei generaţii de tineri pictori în Timişoara, diversitatea şi dinamica excepţională a creaţiei lor, imprimând o energie nouă oraşului şi chiar regiunii, au determinat realizarea acestei prime scanări şi acestei prime selecţii – o variantă din mai multe posibile – o expoziţie cu acest titlu, deschisă în luna mai 2010 la Halele Timco din Timişoara. Această expoziţie, realizată într-un spaţiu industrial incitant, a fost posibilă doar printr-o colaborare cu Galeria Calina, care a susţinut întregul proiect. Avem convingerea că tinerii artişti selectaţi merită să fie cunoscuţi dincolo de orizontul cultural local şi că ei ar putea fi prezenţi şi în expoziţii naţionale sau internaţionale.

Privind diversitatea fenomenului artistic actual, o întrebare apare legitimă: ce e pictura? Un câmp al suprafeţei colorate sau al clar-obscurului? O suprafaţă senzuală, texturată, aşteptând atingerea degetelor? Un concept pur, pentru care forma sau culoarea sunt doar mijloace de expresie oarecare? O imagine condensând picturalitatea, chiar dacă este fotografie? Un mod de existenţă, exprimat prin gesturi artistice diverse?

Probabil puţin din toate acestea se regăseşte în pictura contemporană, care a încetat să fie doar un limbaj plastic, o tehnică oarecare, e drept, cu o lungă şi prestigioasă tradiţie. În ultimele decenii, recuperarea picturii s-a făcut prin îmbogăţirea, cu infinite posibilităţi, a limbajului vizual, care nu mai este limitat de nimic, dând frâu liber imaginaţiei nestăvilite a creatorului, dar şi a aspectelor tematice sau a gradului de libertate al artistului, care nu mai cunoaşte constrângeri de nici un fel, în afara celor autoimpuse.

Artistul are libertatea deplină asupra subiectului şi asupra posibilităţilor de exprimare; căutările lui se pot îndrepta spre universul uman, subiectiv, senzitiv – chiar şi spre el însuşi, într-o autocontemplare narcisistă –, dar şi spre cel tehnologic, absorbind în interiorul operei experimentele făcute cu ajutorul fotografiei, artei video sau al computerului. El are libertatea să reinventeze spaţii virtuale fascinante, perspective abisale sau suspendate, în căutarea celor mai fanteziste idei, făcându-l adesea pe spectator complice al arsenalului său imaginativ.

O temă recurentă în pictura contemporană este aceea a corpului, devoalat în mod crud voyeurilor de pretutindeni, dar privit şi din perspectiva angoaselor contemporane. Fragilitatea umană în raport cu lumea tehnologică, curajul de a reprezenta, fără menajamente, un portret supradimensionat, ca în picturile lui Sorin Scurtulescu sau universul ezitant al copilăriei, la Alina Slimovschi, toate acestea atacă tema figurii umane dintr-o nouă perspectivă. Alteori, autoportretul captează interesul artistului/artistei,



care se reflectă într-o multitudine de oglinzi, propria-i imagine pare că se roteşte ca într-un caleidoscop, absorbind substanţa spirituală într-un joc pur iluzoriu, ca în pictura Andreei Foanene.

Reprezentarea figurii umane permite artistului, uneori chiar şi fără voia sa, să pună în scenă o naraţiune sau fragmente ale ei; ca într-un flux narativ întrerupt, elementele povestirii se recompun, în încercarea de a crea un întreg. Privitorul este astfel condus / indus / imersat într-un univers al contemplaţiei, pe care până la urmă şi-l asumă, ca în lucrările lui Daniel Brici. Naraţiunea echivalează alteori cu o sofisticată punere în scenă, dar scena este de cele mai multe ori goală, presărată cu obiecte care exprimă absenţa umană. Încremenirea, tăcerea conduc la un univers împietrit, sub imperiul lucrurilor, pecetluind secretele oamenilor în fotografiile şi în picturile lui Gheorghe Fikl.

Despre lucruri, asimilate conceptelor pure, tratează şi picturile lui Sorin Neamţu, pentru care obiectele-container sunt recipiente vide, exprimând prin forma condensată, aşteptarea prea-plinului, tensiunea provocată de golul care urmează să fie umplut. Întâlnirea dintre formele rigide, minerale ale arhitecturii, sugerate de ziduri şi formele sensibile, vegetale creează o tensiune, un antagonism şi în peisajele lui Andrei Rosetti, iar din această expresivă alăturare rezultă o meditaţie în favoarea vieţii, care pulsează oriunde, aducând un suflu de spiritualitate în această alăturare.

Alţi artişti se întorc spre un limbaj mai interiorizat, cu cercetări vizuale mai puţin spectaculoase, îndreptate spre o rigoare a reprezentării, de tip abstract, în care dialogul se poartă între absenţa figuraţiei şi prea-plinul vibraţiei optice şi cromatice a tuşelor sau spre o încărcare cu materie, ca într-un relief. Naraţiunea nu lipseşte nici aici, chiar dacă ea este aparent înlăturată, tendinţa privirii noastre de a recompune un univers imaginar cunoscut ne conduce spre un joc al imaginaţiei, cu ajutorul căruia privitorul reuşeşte să recompună proiecţia noastră interioară. Materia picturii se redefineşte prin tuşele rapide şi finele acorduri cromatice, ca în lucrările Lilianei Mercioiu, care transcriu o materialitate rafinată, filtrată prin intermediul percepţiei, transpunând fluidele îngheţate pe suprafaţa pânzei sau prin suprapuneri telurice, încărcate cu adaosuri de pastă densă, pentru a reda „greutatea" norilor, ca în picturile lui Laurian Popa.

Vibraţia optică produsă de reţelele de linii subţiri sau pulsaţia punctiformă, din picturile optice ale lui Robert Köteles, dezvoltă un drum singular, de cercetare pur vizuală, a raporturilor de forme şi de culori, supuse arbitrului purei subiectivităţi. Artistul s-a angajat tot mai consecvent pe acest drum al cercetării vizuale, care-l conduce însă spre interior.

Mai aproape de universul contemporan, zbuciumat de lupte interne sau cu lumea din jur se află pictura lui Cristian Sida, căutând cu febrilitate o rezolvare, cel puţin temporară, a neliniştilor sale funciare, dar şi lumea grafittiului străzii, transpusă direct pe pânză, cu violenţele semnelor eliptice, excesiv gestuale, purtătoarea de mesaj de revoltă individuală şi socială din lucrările lui Mihai Zgondoiu. Dacă pictura lui Sida apare mai împăcată cu lumea, într-o revoltă dominată de cerebralitate, pictura cu mijloace neconvenţionale a lui Zgondoiu se apropie de revolta autentică a mediilor marginale, pe care artistul ar dori să le reprezinte.

Critica societăţii contemporane, trădările, deziluziile provocate de clasa politică, dar şi de cei pe care-i vedem mereu în preajma noastră, se regăsesc din plin în „pictura ruginii", practicată de Cosmin Haiaş, o pictură a măcinării, a nimicirii şi a derizoriului, într-o strălucită formulă de bad painting. Nemulţumirea artistului care-şi clamează violent revolta sau deziluzia îşi găseşte un pandant potolit de o critică plină de ironie în lucrările pictate de Reka Ugron. Ea observă şi critică lumea din jur dominată de dezumanizarea, de robotizarea indivizilor dar şi a cuplurilor, devenite nişte manechine. Alteori, artista găseşte de cuviinţă să noteze cu fidelitate scene cotidiene, ca într-un reportaj, privind în jur cu distanţare şi spirit critic.

În miezul lucrurilor poate fi privită ca o primă sinteză expoziţională, menită să difuzeze pictura tinerilor artişti timişoreni în spaţiul public naţional şi de aceea va fi itinerată şi în alte centre artistice ale ţării.

„INSTITUȚIA" LAND ART

text de COSMIN NĂSUI

dreapta, sus:
Cristina Popescu Russu

dreapta, mijloc:
Maxim Dumitraș

dreapta, jos:
Zamfira Bârzu

stânga, jos:
Florin Ciubotaru

Dincolo de teoriile estetice dezbătute în cercul binomului artă/natură se află una dintre cele mai interesante forme de expresie artistică contemporană, cunoscută sub numele de *landart*. Interesul creatorilor pentru interdisciplinaritate, împreună cu descoperirea forței expresive a unor materiale „umile" – lemn, pământ, pietre, nisip – au condus spre manifestările artei integrate în natură. Acest fenomen artistic contemporan are, prin natura sa, și un pronunțat caracter ecologic și social. Forța acestei manifestări artistice întâlnește gestica magică și rituală din tradițiile locale, rurale și morfologiile folclorice. După ce a construit – la propriu – primul și singurul Muzeu de Artă Comparată din România (www.macsb.ro), artistul Maxim Dumitraș a început să alcătuiască un nou spațiu contemporan dedicat landartei. De această dată, provocarea lui este găsirea formulei pentru a instituționaliza un spațiu contemporan, dedicat unei arte prin esența ei vie, efemeră și perisabilă, care poate trăi numai într-un loc deschis – sub expunerea și cu participarea fenomenelor naturii. Pentru aceasta, inițiatorul proiectului va apela la cele mai inedite soluții artistice, extinzând limitele știute ale conceptului de muzeu. Dincolo de aceste limite, lucrările artiștilor sunt organice în fibre și proaspete în exprimare, cum numai natura lor le mai poate concura în forme ale creației.
Spațiul contemporan destinat acestei experimentale forme de instituție artistică este situat în apropierea Muzeului de Artă Comparată Sîngeorz Băi. Cu o geografie spectaculoasă, întinzându-se pe două hectare de teren împădurit cu mesteceni tineri, spațiul viitoarei instituții contemporane a început să adune artiști și să se transforme nu doar într-o curiozitate estetică, ci și într-una turistică.

Artă proaspătă, organică. Spațiul Land Art își găsește perfect locul în apropierea și în continuarea Muzeului de Artă Comparată. Legat de tradiția și cultura arhaică, peisajul devine o formă de artă ce amestecă limbajul contemporan cu mijloacele de exprimare arhaice.
Artiștii care au dat startul „intervențiilor în peisaj", încă din anul 2008, sunt: Bianca Boeroiu, Adela Bonaț, Ernest Budeș, Emil Cassian Dumitraș, Maxim Dumitraș, Ehab El-labban, Nicolae Fleissig, Gheorghe Marcu, Monica Morariu, Vasile Rață, Leonard Răchită, Mihail Tudor și Raluca Ungureanu. Aceste serii de „intervenții" sunt proiectate a se desfășura pe durata mai multor ani, pentru a realiza cele mai intersante forme de „artă vie". Fiecare artist și-a ales un sector de pădure sau un pâlc de copaci cu care lucrează estetic. Timpul este un important factor artistic, motiv pentru care aproape toate lucrările sunt „work in progress", pentru că mecanismele de exprimare implică coordonarea fenomenelor naturale în scopuri artistice. Așa se face că pâlcurile de mesteceni sunt dirijate într-o orchestră de idei cu sevă și foșnete de frunze.
În 2010, s-a încheiat a III-a ediție a simpozionului de intervenție în natură *artFORest 2010*, organizat de Muzeul de Artă Comparată. Locul de desfășurare a fost același, ca la edițiile precedente, anume Dosul Gîrciului, o locație al cărei patrimoniu capătă noi valențe spirituale, pe măsură ce artiștii își lasă amprenta.
La această ediție au participat 13 artiști: Mihai Balko, Zamfira Bârzu, Florin Ciubotaru, Marian Coman, Emil Cassian Dumitraș, Maxim Dumitraș, Codruța Farcaș, Cristi Farcaș, Cosmin Năsui, Dan Palade, Alexandru Păsat, Cristina Popescu Russu, Natalia Sitcai.
Lucrările fiecărui artist cadrează cu geografia locului și se înscriu în conceptul de artă în peisaj, de la „Domnișoarele measteacăn" ale Cristianei Popescu Russu, la „Fluid în decantare" a lui Maxim Dumitraș, de la „Semn" de Zamfira Bârzu la „Trilobul de mesteacăn" a lui Alexandru Păsat, pentru a numi numai câteva dintre lucrările realizate în simpozion.

Să nu ucizi

text de ALEXANDRA TITU

„Să nu ucizi” este partea expoziţională a unui proiect mai amplu care vizează reconsiderarea funcţiei artei în societatea contemporană.

stânga:
Andreea Bololoi, Furie

mijloc, jos:
Ugron Reka, Ordinary Fashion Victim

centru:
Mira Marincaş, seria Road Conform

dreapta, sus:
Gabriela Drânceanu, Înger păzitor

dreapta, jos:
Ştefan Bădulescu, Entropie ajutată

Abandonarea retragerii autiste a artei în limitele autonomiei estetice a încetat de mai mult de jumătate de secol să acopere aspiraţiile artei, mobilizate de problematicile socialului, politicului, de reevaluarea critică a propriilor moşteniri culturale, de problematicile universalismului imperios al actualităţii şi de dramele identitare, de alienarea în fascinaţia lucrurilor ce se impun posesiei, pentru a fi produse, de o istorie vorace, ce îşi construieşte conflictele şi tragediile dincolo de profeţiile ştiinţifice despre epuizarea ei. Ceea ce urmăreşte proiectul este – dincolo de această mobilizare critică, activă de-o parte sau de alta a întreprinderilor politice conflictuale sau pacifiste, totalitariste sau, în diverse variante, democratice, şi dincolo de conivenţele cu scandalurile şi dramele reale şi spectaculoasele simulacre de drame ale afirmării şi retragerii drepturilor din ce în ce mai vag limitate de responsabilitatea faţă de „celălalt” – precizarea unei atitudini.
Celălalt, ca reper, celălalt ca partener uman, celălalt ca identitate, celălalt ca specie vie contemporană speciei umane, ca lume, ca natură, ca patrimoniu cultural, acest celălalt vizat de voracitatea şi violenţa susţinută tehnologic şi ideologic a unei umanităţi care construieşte şi deconstruieşte dezinvolt axiologii şi coduri comportamentale, se impune protecţiei. Arta are instrumentele sale de la proclamarea marilor valori – frumuseţea, sacrificiul, curajul etic – şi valorilor mereu desconsiderate – fragilitatea, delicateţea, graţia, inocenţa –, la marile retorici ale mobilizării etice, şi pentru persuasiune poate mobiliza un instrumentar eficient de intervenţie în contradictoriul discurs al comunicării contemporane.
Un foarte mare număr de artişti au răspuns solicitării formulate de programul expoziţiei, al cărui director de proiect este Iuliu Bălău, al cărui curator am fost eu, şi care a reunit intenţiile şi suportul fundaţiei Areopagus, Facultăţii de Arte şi Design, Universitatea de Vest, Timişoara, a Galeriei Calina, a fundaţiei Recreativ. Au participat artişti cunoscuţi pentru pledoaria lor constantă dedicată marilor valori morale şi creştine – Marin Gherasim, Constantin Flondor, Horia Paştina, artişti cu angajament social constant ca Marilena Preda Sânc, artişti ai unei subiectivităţi prospective, alerte, între experiment şi angajament critic, ca Romul Nuţiu sau Gabriel Kelemen, sau practicanţii unui subiectivism tragic ca Suzana Fântânariu. Teme majore al memoriei culturale (Dumitru Şerban) ale universurilor sociale în disoluţie (Gelu Schveiţer), ale unui cotidian presant în multiplicitatea fragmentară a unei umanităţi fulgurante (Petru Lucaci), imagini de o calofilie reţinută (Liviu Nedelcu), sau inocenţa infantilă, secondând drama comunicării (Miklos Onucsan) şi deschisă dincolo de primejdii şi tocmai de aceea periclitată (Florica Prevenda, Janina Oaie). Uneori, abstracţia lirică se converteşte în intensitatea unei retrospecţii (Corneliu Vasilescu). O varietate de modalităţi de la figurativismul expresionist sau hiperrealist (Augustin Pop) la expresionismul abstract, de la onirismul dramatic (Aurel Vlad), la alegoria directă (Vasile Pop Negreşteanu) de la la retorismul imagologic explicit la exerciţii de aluzii iconografice doar semnalate, acoperă diversitatea atelierelor artistice contemporane în toată complexitatea configurărilor pe suporturi tradiţionale sau electronice.
Desfăşurată la Timişoara, în spaţiul Galeria Calina/ Halele Timco, expoziţia deschide un şir de manifestări dedicate angajamentului etic al creaţiei artistice.

#6

BIENALE INTERNAȚIONALE

International Biennials

Despre autoritate la Bienala Tinerilor Artişti 2010

text de ANA-MARIA DRAGNEA

Aflată la cea de-a patra ediţie în 2010, Bienala Tinerilor Artişti este una dintre primele manifestări de artă vizuală care îşi propune să promoveze creaţia tinerilor artişti şi să încurajeze stabilirea de reţele de cooperare între tinerii creatori români şi mediul artistic internaţional contemporan.

în centru:
Driton Hajredini

pagina alăturată:
David BÖHM & Jiri Franta

Bienala este o iniţiativă a Fundaţiei Culturale Meta în parteneriat cu Goethe Institut Bukarest şi a fost susţinută de Institutul Cultural Român, Ambasada Olandei, British Council, Ambasada Franţei, Institutul Francez din Bucureşti, Centrul Ceh, Forumul Austriac, Centrul Cultural al Republicii Ungare şi Institutul Polonez. Bienala Tinerilor Artişti este un proiect prioritar al Ministerului Culturii şi Patrimoniului Naţional. Sub titlul „Police the police", Bienala Tinerilor Artişti a avut loc la Bucureşti între 8 octombrie şi 7 noiembrie 2010. Evenimentul s-a desfăşurat la Palatul Ştirbei din Calea Victoriei şi a prezentat publicului român lucrările a mai mult de 50 de artişti din toată lumea.

Manifestările din cadrul evenimentului au inclus un simpozion cu titlul „Catcher in the Eye", despre practici creative incorecte, dispozitive şi strategii ale subvegherii, la care au participat curatorul Mica Gherghescu (istoric şi critic de artă), Ion Bogdan Lefter (critic literar), Iara Boubnova (curator şi critic de artă), Jason Waite (curator şi critic de artă), Adrian Guţă (curator şi critic de artă), Marta Smolinska (istoric şi critic de artă) şi le peuple qui manque – Kantuta Quiros şi Aliocha Imhoff (critici de artă şi curatori). Un atelier de critică de artă dedicat tinerilor critici români şi moderat de Livia Paldi, curator la Mucsarnok Kunsthalle Budapest, precum şi o analiză de portofoliu dedicată tinerilor studenţi şi absolvenţi din România şi Republica Moldova au făcut

de asemenea parte din programul evenimentului. Expoziția a putut fi vizitată timp de o lună și a reunit lucrări video, interactive, print digital, fotografie și pictură. Bienala Tinerilor Artiști se desfășoară sub sloganul „Arta este întotdeauna în altă parte", astfel că anul acesta organizatorii au introdus două secțiuni noi, filmul și fotografia documentară de presă, adresate tinerilor jurnaliști și regizori români care și-au putut prezenta lucrările în cadrul expoziției.

Propunerea lansată de către organizatorii celei de-a patra ediții a fost „Police the police", o discuție ce a avut ca punct de plecare conceptele de supraveghere-subveghere, dezvoltate de curatorul expoziției, istoricul și criticul de artă Mica Gherghescu:

„Police the police" conține în simetria de construcție conceptuală și în jocul de cuvinte un mesaj automat imperativ. Pare să fie prins fără scăpare între ilustrativismul previzibil și iminențele ofensei. Ar fi superficial în schimb dacă l-am înțelege doar ca simplu impuls militant și revoltat sau ca pe încă o formă epuizată de critică instituțională. Dincolo de oglindirea lui perfectă, mesajul articulează un polimorfism stringent de actual și se mișcă dezinvolt între tentația riscului și spectrul restricției.

Prin tropism structural, modalitățile de operare și de investigație sunt intim legate de strategiile de observație și supraveghere, de poziționare tactică între observator și țintă sau de tehnologiile de urmărire și localizare. Privite în această incidență, între practica de investigație și formele primare de metodologie și istoriografie vizuală există o complementaritate epistemologică de fond: aceleași dorințe de decodificare, aceleași inducții morelliene, aceleași reconstituiri indiciale.

Ca factor de dereglare, vreau să aplic relației de „supraveghere" antifraza ei fertilă și mult mai nedeterminată, „subvegherea"; nu atât ca inversare de roluri, ci sub forma unui cameleonism pe care creatorii animați de dileme civice îl convoacă frecvent în propria lor acțiune de urmărire a instanțelor de autoritate, conducându-și propria „anchetă", lansându-și propriile speculații. „Subveghererea" exploatează fantasmele noastre ambivalente despre control și protecție, răsturnând cu aceeași curiozitate presupozițiile despre puterea acaparantă și vigilentă și supunerea docilă.

Gândit cu ceva timp în urmă de Steve Mann ca noțiune teoretică legată de extensiile lui hibride și cyborgiene de intermediere, conceptul de „subveghere" – sousveillance – desemna în mod literal o manieră de „apropriere a instrumentelor opresorului", într-o fundamentală subversiune a logicii panoptice[1]. În acțiunea sa, Mann era puternic influențat de teoria situaționistă a diversiunii, deturnării și situațiilor construite. Mai recent și mult mai strict localizat, metodele de „subveghere" sunt aplicate pragmatic și cu regularitate în Nottingham de către Oficiul de Subveghere Comunitară a lui Rob O'Copp, care dublează, supraveghează și inventariază cu atenție derapajele poliției comunitare britanice. Pentru critica culturală, intervențiile lui Mann sau contrasupravegherea de tip PCSO Watch sunt doar două posibile exemple ale fenomenului alternativ de „culture jamming", de guerrilla media-activistă. (din Catalogul Bienalei Tinerilor Artiști, ediția a patra)

[1] *Steve MANN, „«Reflectionism» and «Diffusionism»: New Tactics for Deconstructing the Video Surveillance Superhighway", in Thomas Y. LEVIN, Ursula FROHNE, Peter WEIBEL (ed.), CTRL (SPACE). Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother, Karlsruhe, ZKM / MIT Press, 2002*

On authority at the Biennial of Young Artists 2010

At its fourth edition in 2010, the Biennial of Young Artists is among the first visual arts events aiming to promote the work of young artists and to encourage the establishment of cooperation networks between young Romanian creators and the contemporary international environment.

The Biennial is an initiative of the Meta Cultural Foundation in partnership with Goethe-Institut Bukarest, and is supported by the Romanian Cultural Institute, the Embassy of the Netherlands, the French Embassy, the French Cultural Institute, British Council, the Czech Centre, the Austrian Cultural Forum, the Hungarian Cultural Centre and the Polish Institute. The Biennial of Young Artists is a prioritary project of the Ministry for Culture and National Patrimony.

Under the title "Police the police", the edition took place in Bucharest between October 8 – November 7 2010. The exhibition was held at the Stirbei Palace on Calea Victoriei and presented the works of more than 50 artists worldwide to the public. The event activities included a symposium entitled "Catcher in the Eye" on inconvenient creative practices, devices and strategies of sousveillance, with the participation of the curator Mica Gherghescu (art critic and historian), Ion Bogdan Lefter (literary critic), Iara Boubnova (art critic and curator), Jason Waite (art critic and curator), Adrian Guță (art critic and curator), Marta Smolinska (art critic and historian), le peuple qui manque – Kantuta Quiros and Aliocha Imhoff (art critics and historians). An art critque workshop dedicated to young Romanian art critics and led by Livia Paldi, chief curator at Mucsarnok Kunsthalle Budapest, as well as a portfolio analysis workshop for art students and graduates in Romania and Moldova were also included in the program of the event. The exhibition was opened to the public

dedesubt:
Gheorghe Rasovszky

jos:
2 META GROUP

for one month, and gathered works of various media: video, interactive, digital print, photography, painting. The Biennial of Young Artists stands under the slogan "Art is always somewhere else"; thus this year two new sections were made part of the event – film and documentary press photography, destined to young Romanian journalists and film makers who could show their works within the exhibition.
The proposal launched by the organizers for this edition was "Police the police", a discussion issued around the concepts of surveillance-sousveillance, elaborated by the curator of the event, art critic and historian Mica Gherghescu: *The fourth edition of the Biennial of Young Artists (Bucharest 2010) opens with quite a hardly translatable mirroring word pun: "police the police". There is something tricky in the symmetrical construction of this message and in its automatically imperative stance. It seems to have been captured in the net of mere illustrative restriction and imminent second offence. Nonetheless, it would be rather superficial to see this statement as a militant and rebellious impetus only or as yet another predictable and exhausted form of institutional critique. Instead, I would like to explore this year's theme from another angle of incidence, shaped by a certain polymorphism, stringently and ubiquitously present within the contemporary framework.*
Policing ways of seeing are intimately linked to observance and surveillance strategies, to the relations between the observer and the observed, to points of view and positions, to tracking and targeting techniques, to intermingled regulatory forms of control, protection and discipline. Under these terms, police praxis and any visual study or historiography reach basic epistemological complementarities, sharing the same decoding phantasms, same Morellian inductions and same indexical reconstructions.
I will introduce the counter-concept of "sousveillance" as a fertile and more indeterminate antiphrasis for the notion of surveillance. Launched by Steve Mann as an accompanying notion for his hybrid cyborg surveillance and mediating extensions, "sousveillance" literally designated a form of "appropriating the tools of the oppressor", in a fundamental subversion of any Panopticon logics. In his actions, Mann used some of Internationale Situationniste's concepts of diversion, détournement and constructed situations. More recently and more locally oriented, Rob O'Copp's Nottingham Office of Community Sousveillance opposes community police officers, by thoroughly watching them and registering their slips. In cultural critique analysis, Mann's interventions or PCSO Watch counter-surveillance are only just two possible examples of the so-called "culture jamming" phenomenon, an alternative form of media-activist guerrilla. (from the Catalogue of the fourth Biennial of Young Artists)

sus:
The Blue Noses Group

jos:
Teodor Graur

Înspăimântător dar plăcut să expui la Bienala Tinerilor Artişti

text de 2META GROUP
MARIA MANOLESCU, ROMELO PERVOLOVICI

Lupul cel Rău este un vânător superb. Oamenii îl privesc ca pe un animal fioros şi sălbatic, apropiindu-se de el cu precauţie. Din nefericire, numărul lupilor care trăiesc în sălbăticie s-a micşorat considerabil. Vânătorii tineri şi chiar lipsiţi de experienţă pun puşca la ochi şi – BANG – lupul e mort. Înţelegerea faţă de lupi şi faţă de habitatul lor îi face pe *conservationists* să afirme că dispariţia lupilor pe arii extinse ar provoca teribile dezechilibre ecologice. „Să investim în protecţia animalelor ameninţate" este o formulă universală lansată de *conservationists*. Ei plănuiesc să repopuleze cu lupi arii forestiere întinse, dar populaţia locală e încă reticentă faţă de această idee.

La ediţia din 2008 a Bienalei Tinerilor Artişti, ca artişti, dar mai ales ca organizatori, ne-am simţit pe poziţia de *conservationists* atunci când, în selecţia curatorului Ami Barak, am inclus proiectul lui Miklós Szilárd printre celelalte. Gestul lui Miklós, de a-l trimite pe Sebastian Big, considerat „un cleptoman, o persoană cu impulsuri irezistibile de a fura", cu scopul de a-l reprezenta la Bienală, l-am citit ca pe o deplasare dinspre obiect spre experienţă, spre conceptual. Dar, în momentul în care din expoziţie a dispărut lucrarea italianului Nicola Gobbetto, ne-am situat brusc pe poziţia populaţiei locale, reticente faţă de ideile conservaţioniştilor de a repopula cu lupi întinse arii forestiere.

Dispariţia lucrării lui Nicola Gobbetto din spaţiul expoziţiei am pus-o pe seama tendinţelor cleptomane pe care Miklós Szilárd le descria ca făcând parte din gestul său artistic. Ce a urmat a generat tocmai tema actualei Bienale. Am chemat atunci gardieni publici care au supravegheat întreaga expoziţie, până la sfârşit.

Fotografiile făcute în acel cadru, cu gardienii în faţa lucrărilor, sunt expuse în ediţia de anul acesta a Bienalei; aşa s-a şi născut jocul de concepte între supraveghere şi subveghere din ediţia de faţă. Am considerat că alegerea dintre un obiect concret şi unul teoretic, în vizual, a îmbrăcat în acest caz o formulă imperativă, iar investigaţia artistică ar fi putut atinge chiar investigaţia judiciară.

Cum strategiile artistice de critică instituţională au devenit din ce în ce mai perverse şi mai complexe, am pendulat, în final, între a ne simţi *conservationists* sau populaţie locală, direct afectată de ideile acestora.

Scary but Lovely to Exhibit in the Biennial of Young Artists

text by 2META – MARIA MANOLESCU, ROMELO PERVOLOVICI

The Bad Wolf is a great hunter. People see it as a fierce, savage animal and approach it with caution. Unfortunately, the number of wolves living in the wild has decreased considerably. Young and even inexperienced hunters point at the target and – BANG – the wolf is dead. Conservationists' sympathy towards the wolves and their environment makes them argue that the wolves' extinction in large areas could cause terrible ecological imbalances. "Investing in the endangered animals' protection" is a universal formula launched by conservationists. They plan to repopulate large forest areas with wolves, but the local community is still reluctant to the idea.
At the 2008 edition of the Biennial of Young Artists, we felt, as artists but especially as organisers, like conservationists when we included in Ami Barak's selection Miklós Szilárd's project. We've interpreted Miklós's gesture of sending Sebastian Big on his behalf – this one passing for a "kleptomaniac, a person with irresistible stealing impulses"– , as a shift from the object to the experience and the concept. But when Nicola Gobbetto's work disappeared from the exhibition, we suddenly felt in the position of the local community, reluctant to the conservationists' idea of repopulating large sylvan areas with wolves.
We put the disappearance of Nicola Gobbetto's work from the exhibition on the account of the kleptomaniac impulses that Miklós Szilárd described as being part of his artistic view. What followed led to the current Biennial's theme. We then called the public guards who ensured the security of the entire exhibition, till the end. We took pictures in that context, with the guards in front of the works, and these are exhibited in this year's Biennial; and this is how the game between surveillance and sousveillance was born.
We considered that the choice between a tangible and a notional object has been, in this case, visually rendered as an imperative formula and the artistic investigation could even reach the judicial one.
As the artistic strategies of institutional critique have become increasingly perverted and complex, we finally ended up feeling both in the position of the conservationists and of the local community, directly influenced by their ideas.

Bucharest Biennale. BB4

Handlung. On Producing Possibilities

21 mai – 25 iulie 2010
curator: Felix Vogel

pagina alăturată:
Lukasz Gronowski

deasupra:
BUCHAREST BIENNALE 4, image from the installation, 2010.
Courtesy PAVILION – journal for politics and culture.
(From back to front installation of: Ângela Ferreira, Åsa Sonjasdotter)

Bucharest Biennale a căpătat în decursul ultimilor ani o reputaţie internaţională. BB4 s-a compus din expoziţia principală, evenimente paralele şi simultane, o expoziţie-finisaj la Institutul Cultural Român de la Stockholm, dezbateri şi conferinţe. Au participat 37 de artişti din 17 ţări, 21 de lucrări fiind produse special pentru bienală. BB4 s-a desfăşurat în 7 locaţii, 6 pentru expoziţia principală şi una pentru conferinţele conexe. Felix Vogel a devenit oficial cel mai tânăr curator de bienală din istoria artei. La conferinţa de presă de la deschiderea bienalei au participat peste 370 de reprezentanţi media şi profesionişti din ţară şi din străinătate. Bienala a fost reflectată de peste 110 de publicaţii, agenţii de ştiri, posturi de radio şi televiziune, bloguri, precum Frieze, FlashArt, Artforum, e-flux, Art Agenda, Euronews, The Economist, Vogue Italy, Kunstzeitung, Artnet, Afterall, Springerin, Radical Philosophy, Cabinet, ARTMargins, Cura. Magazine, Camera Austria. BB4 a beneficiat de un număr mai mare de vizitatori faţă de ediţia precedentă, depăşind cifra de 58.000. Pentru această ediţie a fost editat un număr special bilingv din PAVILION - journal for politics and culture - cu texte scrise de teoreticieni de marcă precum Chantal Mouffe, Peter Osborne, Antonio Negri, Bruno Latour, Hito Steyerl, Daniel Beland, Julia Brotea, Maria Muhle, Doina Petrescu, Reinhold Martin sau Ludger Schwarte.

text de FELIX VOGEL

„Tocmai din cauza rețelei deja existente de relații umane, cu nenumăratele ei voințe și intenții conflictuale, acțiunea nu-și atinge aproape niciodată scopul; însă, pe de altă parte, din cauza mediului acesta, în care doar acțiunea este reală, ea «produce», cu sau fără intenție, povești într-un mod la fel de natural cum manufacturarea produce lucruri palpabile. Aceste povești pot fi apoi înregistrate pe documente și monumente, pot deveni vizibile în obiecte utilizabile ori în opere de artă, pot fi povestite, repovestite și transpuse în toate felurile de materiale.”
(Hannah Arendt, „Condiția umană”, 1958)

I. Handlung

Există vreo diferență între acțiuni și povești? Termenul german *Handlung* nu este menit să servească drept traducere pentru ambele cuvinte, ci se referă mai degrabă chiar la nivelul semantic. Este imposibil să diferențiezi „acțiunile” de „povești”, căci ambele sensuri sunt legate intrinsec unul de altul și îl generează unul pe celălalt. Exact această ambiguitate a termenului *Handlung*[1] trebuie subliniată și valorizată aici. A IV-a Bienală București propune un cadru experimental în care să se studieze minuțios diversele moduri de acțiune, posibilele sale evoluții și posibilitățile acesteia. Va încerca să analizeze diverse povești, intrigi întrețesute și ficțiuni, precum și felul cum tot acest ansamblu este dependent sau detașat de conceptele instrumentalității. Cum se propune instrumentalitatea și ce instrucțiuni de punere în acțiune sunt necesare sau trebuie elaborate? Vom analiza practici care critică, rescriu, corectează sau nimicesc narațiuni constituite, precum și forme care se joacă aici cu setul de condiții necesare elaborării narațiunilor și istoriei. Ne vom ocupa de apariția lucrurilor[2] în lumina aceea orbitoare ce se revarsă dinspre spațiul public. În cadrul acestui proiect vom investiga și felul în care sunt produse asemenea posibilități de acțiune, unde se produc ele, cum poate interveni cineva asupra modelelor încetățenite și cum pot fi generate alte (și noi) posibilități de *Handlung*. Decorul proiectului de față va fi constituit, în chip critic, pe organizarea urbană și spațială a Bucureștiului, cu diversele sale straturi istorice și politice, încercând astfel să analizeze felul în care structurile și arhitectura acționează ca intermediari, ca agenți care permit, interzic și produc *Handlungen*.

II. Sfera publică: Acțiune, emancipare și dezacord

Sfera publică – și, prin urmare, întreg ansamblul traiului nostru comun – se structurează prin intermediul diverselor forme de *Handlungen*. Tocmai *Handlungen* au potențialul necesar pentru a face lucrurile vizibile, pentru a găsi o formă de a comunica asta, astfel că *Handlungen* sunt responsabile de devenirea sferei publice. Cu alte cuvinte, s-ar putea spune că absolut fiecare schimbare și fiecare mișcare se bazează pe moduri de acțiune diferite, care trebuie să fie narate. Cu toate acestea, nu tot ce se întâmplă sau tot ce se povestește este automat *Handlung*. În cartea sa „Condiția umană”, apărută în 1958, Hannah Arendt distinge trei tipuri mari de activități umane: munca, opera și acțiunea[3]. Conform opiniei lui Arendt, munca (truda) corespunde corpului uman și necesităților vitale, în vreme ce opera „corespunde caracterului nenatural al existenței umane”[4]. Acțiunea este „singura activitate care se manifestă direct între oameni, fără a fi intermediată de lucruri sau de materie, și corespunde condiției umane de pluralitate”[5], și tot ea este și activitatea care permite pătrunderea în spațiul public. Această scurtă definiție ne arată că acțiunea este un concept foarte deschis și general, însă nu include toate activitățile și fiecare act de vorbire; în plus, în ciuda tuturor similitudinilor existente în gândirea lui Arendt, ea nu consună cu concepția lui Aristotel despre politică. Totuși toate se întâmplă în spațiul public, prin urmare *polis*-ul grecesc încă mai poate fi descris drept cea mai clară împlinire a sa, cu împărțirea în *oikos* (spațiul gospodăriei private, pentru muncă și creație) și *agorá* (spațiul public din polis, pentru acțiune). Vom vedea mai jos cum s-au modificat parametrii spațiului public și privat și vom evalua posibilitățile și necesitățile reactivării lor. La Arendt, *Handlung* poate fi valorizat ca logică interioară a emancipării, pentru că face posibilă acțiunea politică și găsește o formă prin care să o nareze. O altă perspectivă interesantă – care are atingere cu starea recentă a democrației și cu posibilitățile artei în contextul dat –, una legată de cele spuse mai sus, este concepția lui Chantal Mouffe despre așa-numita „societate post-politică”[6]. Analiza lui Mouffe își are punctul de pornire în absența dezacordului. Ea observă că există un model puternic de consens, plasat în centrul politicii actuale, și susține nu numai că nu există alternative, ci și că logica aceasta a politicii consensului împiedică orice formă de neînțelegere. Totuși Mouffe remarcă o dimensiune infinită a conflictului și antagonismului – pe care ea îl numește „agonism”, termen cu o conotație mai puțin belicoasă –, una ce se presupune că este permanent prezentă chiar în „miezul radical al democrației”. Acest model agonistic poate constitui o posibilitate de salvare sau de instituire a unei societăți democratice radicale, bazată pe diverse nivele de dezacorduri, care să fie acceptate în mod rațional ca dezacorduri. Dacă „politica oficială” actuală nu produce posibilități de acțiune și dacă această cultură a dezacordului piere, atunci întrebarea este: Cum ar putea fi produse noi posibilități de acțiune – noi posibilități de și pentru *Handlung* – și ce tipuri de intervenții sunt necesare pentru a face să înceteze procesele recente (i.e. cele bazate pe consens)? Ce înseamnă dezacordul și cum poate fi aplicat el? Cum ar trebui să concepem și unde am putea să găsim acele modele agonistice?

III. Ficțiune, narațiune și istorie

În acest moment, trebuie să ne aducem aminte că textul de față se referă la o expoziție, la niște proiecte artistice[7], i.e. la ficțiuni. Doar că ficțiunile devin relevante ca ficțiuni atunci când recunoaștem în „fapte” de odinioară tot niște ficțiuni[8]. Așa cum am afirmat mai sus, realitatea este construită și narată istoric, astfel că și arta deține întru totul potențialul de a crea realitate. Este un lucru de bun-simț să spunem că nu doar conviețuirea în totalitatea sa, ce ne însoțește fiecare acțiune, activitate și act de vorbire, este structurată conform anumitor legi și reglementări, ci și felul în care anumite lucruri și circumstanțe sunt narate într-un mod prestabilit. Acest mod de distribuire a identificărilor, reprezentărilor și subiectivizărilor se bazează și el pe o organizare spațială și pe o distribuție a spațiilor – fie că e vorba de locuințe private, de spații publice, de parlamente sau de granițe. Arta (și, la un nivel mai general, ficțiunile) poate produce respectivele narațiuni, dar își permite să o facă altfel decât în ordinea prestabilită, adică încălcând acea ordine și producând atât forme noi, cât și modele diferite de identificare. Amintiți-vă numai numeroasele evenimente care au impus rupturi și discontinuități în ordinea instituită, nu doar în domeniul artelor, ci în întreaga societate, de la romanele lui Flaubert, trecând prin inventarea fotografiei ca practică artistică (și astfel rupând-o cu

pagina alăturată:
BUCHAREST BIENNALE 4, image from the installation, 2010. Courtesy PAVILION – journal for politics and culture. (From left to right installation of: Fereshteh Toosi, Nicoline van Harskamp, Alexander Kluge, Ştefan Constantinescu)

dedesubt:
BUCHAREST BIENNALE 4, image from the installation, 2010. Courtesy PAVILION – journal for politics and culture. (From left to right installation of: Maryam Jafri, Mona Vatamanu & Florin Tudor, Martin Beck)

tradiţia formelor de reprezentare instituite) şi până la opere de artă inovatoare, precum „Moartea lui Marat", pictura lui Jacques-Louis David.[9]
Ţinând cont de faptul că acele *Handlungen* sunt dominate de contingenţă, nu contează dacă rezultatul unei acţiuni particulare sau felul cum este ea narată a fost prestabilit sau a survenit spontan ori n-a avut nici un impact ulterior. Prin urmare, am greşi dacă ne-am concentra doar pe un rezultat anume şi pe instrumentalitatea pe care un *Handlung* ar putea sau nu s-o producă, precum şi pe modul în care conceptul de participare ar putea deveni productiv. Problema felului în care sunt elaborate actul naraţiunii şi naraţiunile rezultate din acest act pare mult mai importantă, ceea ce impune o investigare a conexiunilor sau a articulaţiilor conectoare dintre diverşii actanţi şi acţiunile respective.[10]
Punerea sub interogaţie a legitimităţii unei naraţiuni înseamnă analiza conceptului acţiunilor într-o fază primară; „substanţa" acţiunii nu mai este esenţială pentru percepţia ei, ci importantă e modalitatea în care este narată, adică analiza a ceea ce determină şi permite naraţiunea. Pentru a putea depăşi această dificultate, trebuie să ştergem diferenţa dintre istorie şi istorisire: fiecare istorie este ficţională şi fiecare istorisire, fiecare poveste, îşi are rădăcinile într-un cadru „istoric" specific. Putem susţine, în consonanţă cu Hayden White, că istoria este un artefact verbal, un discurs narativ în proză, căci conţinutul istoriei e inventat şi, în egală măsură, imaginat ca descoperire. Istoria nu poate fi niciodată pur factuală, aşadar nici complet „adevărată", căci cel puţin contextul anumitor evenimente din trecut şi al unor istorii trăite (care s-au petrecut cu adevărat) e imposibil de reconstituit. De-acum nu mai putem vedea „conţinutul" trecutului ca pe un şir continuu de poveşti (descoperite), ci trebuie să-l vedem ca pe o mostră de ficţiune, pentru că viziunea anterioară considera în mod eronat forma narativă în care istoricii comunicau cunoştinţele lor despre trecut ca fiind de fapt una a trecutului însuşi.[11] Hayden White merge chiar şi mai departe şi, atunci când descrie naraţiunea ca pe un concept întrucâtva universal, folosit la împărtăşirea realităţii, evidenţiază – fără să o menţioneze explicit – instrumentalitatea implicită a naraţiunilor: „A pune problema naturii naraţiunii înseamnă a invita la reflecţie asupra naturii culturii înseşi şi, poate, chiar asupra caracterului umanităţii. Atât de natural este impulsul de a nara şi atât de inevitabilă este forma naraţiunii pentru orice relatare despre felul cum s-au petrecut cu adevărat anumite lucruri, încât narativitatea ar putea părea problematică doar într-o cultură în care este absentă (...) sau este respinsă programatic"[12]. Prin urmare, este nevoie nu doar să studiem cu atenţie scopul şi acel „dispositif" al unei anumite istorii – şi, totodată, obiectul ei şi poziţia vorbitorului (istoric/istoriograf) –

dedesubt:
BUCHAREST BIENNALE 4, image from the installation, 2010.
Courtesy PAVILION – journal for politics and culture.
(From left to right installation of: Christine Meisner, Sabrina Gschwandtner).

pagina alăturată:
BUCHAREST BIENNALE 4, image from the installation, 2010.
Courtesy PAVILION – journal for politics and culture.
(Installation of Lina Selander)

ci şi felul cum este ea narată şi turnată într-o anumită formă.

IV. Oraşul Bucureşti ca *Handlungsraum*[13]

Fiecare *Handlung* are nevoie de un cadru spaţial anume şi produce el însuşi spaţiu.[14] În sfera publică există o reciprocitate neîntreruptă între spaţiul care produce acţiunile şi acţiunile care produc spaţiu. Tot Hannah Arendt este cea care conceptualizează spaţiul public drept „spaţiul potenţial al apariţiei între oamenii ce acţionează şi oamenii ce vorbesc"[15]. Oraşul Bucureşti etalează astăzi modificări[16] şi alterări ale spaţiului public într-o manieră exemplară – şi totuşi unică – şi narează diverse istorii şi istorisiri despre modul în care parametrii spaţiali produc, permit şi impun *Handlung*-ul. Felul în care sunt percepute astăzi Bucureştiul şi structura sa urbană – adică dezvoltarea sa adesea dezorganizată, autonomă şi incontrolabil de amorfă – trimite până la începuturile acestui oraş şi la fiecare din dramaticele sale fracturi.[17] Din cauza moştenirii sale, cu rădăcini istorice adânci, şi a structurii încă intacte, Bucureştiul mai poate încă (sau iarăşi?) să fie descris drept o împletire de cartiere urbane cu aspect de sat, care în vremurile de odinioară erau numite „mahalale". Structura sa dezordonată, caracterizată prin hotare nedefinite – căci chiar şi în centrul oraşului zone întinse erau folosite pentru agricultură până la sfârşitul secolului al XIX-lea –, nu s-a modificat până la mijlocul secolului al XIX-lea, când cel puţin în oraşul interior au apărut mici transformări, în stilul arhitectonic al lui Georges-Eugene Haussmann. Aceast„ voinţă de a crea un aspect şi o structură de ansamblu s-a intensificat iarăşi la începutul secolului XX. Repere urbane unice, cum este bulevardul Nicolae Bălcescu, un complex arhitectural modernist coerent aflat în centrul oraşului, au devenit posibile pentru că, din pricina industrializării întârziate a României, nu se întemeiase o structură coerentă şi funcţională a oraşului vechi. Absenţa reglementărilor şi a fabricilor a făcut din Bucureşti un laborator experimental pentru arhitecţii şi urbaniştii moderni. Deşi multe din viziuni au rămas la un nivel utopic, ideile aplicate în Bucureşti în anii 1920 şi 1930 s-au bazat adesea pe modele de divizare comunitară a spaţiului – înainte ca oraşul să fie conectat la formele instituţionalizate ale arhitecturii socialiste – şi, în general, Bucureştiul a fost înţeles ca un spaţiu al posibilităţilor. Totuşi cea mai masivă schimbare a structurii Bucureştiului – datorată pentru prima dată unui plan de ansamblu amplu, coerent şi atotcuprinzător – s-a petrecut, desigur, în epoca lui Ceauşescu. În anii 1970, acesta a promovat un nou mod de structurare a locuirii şi a traiului, „susţinut" de necesitatea reconstrucţiei din urma cutremurului devastator din 1977. Considerând că împlineşte idealurile socialiste, Ceauşescu a propus un model numit „unităţi structurale complexe", bazat pe viziunea unei vieţi sociale colective ce strânge laolaltă locuirea, educaţia, distracţia, tratamentul medical, precum şi necesităţile comerciale – desigur, la cel mai redus nivel posibil – într-o unică structură arhitecturală comună.[18] În paralel cu alterarea spaţiului privat, s-a modificat şi percepţia spaţiului public. Din pricina fragmentării şi a lipsei unui principiu ordonator pentru cartierele oraşului, în trecut n-au existat spaţii şi pieţe publice. Apoi regimul comunist a avut nevoie de ele în scopuri reprezentaţionale. Atunci au fost create ad hoc pieţe imense pentru manifestaţii şi parade, doar de dragul de a pune în scenă şi de a ilustra emblematic puterea şi autoritatea regimului, limitând astfel spaţial *Handlung*-ul şi impunându-i posibilităţile. Dar tot nu exista un spaţiu public al oamenilor, adică un spaţiu unde să aibă loc întâlniri şi adunări, aşadar unde să se poată manifesta posibilitatea evidenţierii unei comunităţi – precum şi cea a devenirii unei comunităţi. După 1989, oraşul s-a schimbat iarăşi enorm şi s-au înălţat noi structuri – tot fără prea multe planuri. În centru au fost construite copii proaste ale unor clădiri occidentale foarte înalte, iar la periferie – complexe rezidenţiale îngrădite. Concomitent, blocurile comuniste s-au transformat autonom, în conformitate cu nevoile oamenilor, şi diverse complexe de locuinţe sunt ocupate ilegal de cei care nu-şi pot permite un spaţiu de locuit.[19]

Toate acestea nu trebuie considerate ciudate, ci identitatea urbană constitutivă a Bucureştiului. Şi nu istoria sau tipologiile respectivelor schimbări per se sunt interesante, ci tranziţiile ce apar intermitent în distribuţia spaţiului. Mentalităţi şi concepte călăuzitoare diferite sunt prezente concomitent, ceea ce oferă concepţii şi structuri diferite ale spaţiului public şi, astfel, posibilităţi distincte de *Handlung*. S-ar putea chiar susţine că acel specific al mahalalei bucureştente, definit prin autonomie, creştere amorfă şi dezvoltare independentă, este (re)activat încă o dată. De asemenea, prin cercetarea conceptelor şi configuraţiilor spaţiale ale *Handlung*-ului, a IV-a Bienală Bucureşti încearcă să facă productive schimbările şi activităţile menţionate mai sus. Vor apărea întrebări legate de modul în care pot fi cucerite şi puse sub interogaţie critică structurile (urbane) consacrate şi despre felul cum se pot realiza intervenţii prin apropriere, modificare şi participare comunitară. Cum se poate defini şi apăra astăzi spaţiul public prin *Handlung*?

Note:
[1]Cuvântul german Handlung va fi scris cu litere cursive (italice), ca şi forma lui de plural, Handlungen, evidenţiind astfel atât straturile lui diferite, cât şi ambiguitatea sa. Este unul dintre cele mai dificile cuvinte şi totuşi printre cele mai uşor de tradus. Poate însemna acţiune, activitate, instrumentalitate, participare – dar şi progresie, act, subiect sau poveste ar fi traduceri perfecte; doar că toate aceste cuvinte se reduc la un singur – la doar un singur – sens specific şi, în consecinţă, nu sînt capabile să reînvie diferitele straturi existente, ce nu pot fi nici şterse, deoarece sunt prezente permanent. Acele semnificaţii ale lui Handlung ce înclină mai mult în direcţia acţiunii şi activităţii pot fi explicate separat de comportamentul mai pasiv şi involuntar, ca reprezentând ceva ce se întâmplă în mod activ şi intenţionat şi se concentrează pe realitatea sistematizată. în schimb termenul „instrumentalitate" are o conotaţie chiar mai puternică, trimiţând la un lucru sau o persoană ce produce un rezultat specific, şi poate fi descris ca o formă de existenţă, ceea ce le conferă termenilor o implicaţie politică. De cealaltă parte (subiect, poveste etc.) Handlung are sensuri apropiate de ficţiune şi naraţiune, adică înseamnă ceva ce s-a întâmplat şi ceva ce a fost relatat ulterior.
[2] Definiţia „lucrului" se bazează pe ideile prezentate de Bruno Latour în eseul „De la Realpolitik la Dingpolitik" (v. în volumul de faţă, p. 222), unde acesta susţine conceptul de „democraţie orientată spre obiect": „Obiectele au fost descrise prea multă vreme drept realităţi imediate. E nedrept faţă de ele, nedrept faţă de ştiinţă, nedrept faţă de obiectivitate, nedrept faţă de experienţă. Ele sunt mult mai interesante, mai diversificate, mai incerte, mai complicate, mai cuprinzătoare, mai eterogene, mai riscante, mai istorice, mai locale, mai materiale şi mai relaţionale decât în versiunea jalnică oferită de atâta vreme de filosofi. Pietrele nu există doar pentru a le trage şuturi şi nici băncile doar pentru a le zgâlţâi. «Faptele sunt fapte înseamnă fapte?» Da, dar înseamnă multe alte lucruri în plus".
[3] Pentru ediţia germană a Condiţiei umane, Hannah Arendt a tradus „acţiune" fie prin Handlung, fie prin Handeln.
[4] Citat din ediţia americană: Hannah Arendt, The Human Condition, Chicago, 1958, p. 7.
[5] Ibid., p. 7.
[6] Chantal Mouffe, On the Political, Londra şi New York, 2005; The Return of the Political, Londra, 2006; The Democratic Paradox, Londra, 2000.
[7] Când pomenesc aici de „proiecte artistice", mă refer la sensul cel mai larg al sintagmei, care include toate celelalte aspecte şi proiecte ce au loc în cadrul bienalei şi evidenţiază astfel abordarea interdisciplinară.
[8] Am exagera dacă am lua în calcul ideile lui Blumenberg in extenso, dar concisul său text „Prospect for a Theory of Nonceptuality" (în Hans Blumenberg, Shipwreck with Spectator, Cambridge, 1996) ne oferă o imagine clară asupra bunei funcţionări a feedback-ului dintre structurile narative şi lume.
[9] Vorbind cu Jacques Ranciere, am ajuns la concluzia că acestea sunt momentele în care survine politica. Rancière vorbeşte despre „la part de sans-part", ce devine vizibil„ în respectivele manifestări politice, ele fiind de fapt o nouă „distribuire a perceptibilului", o nouă ordine a unor regimuri diferite. Vezi Jacques Ranciere, „La Mésentente. Politique et Philosophie", Paris, 1995; „The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible", Londra, 2004. Vezi şi eseul Mariei Muhle, „Realism estetic, documente ficţionale şi subiectivare. Alexander Medwekin. Grupurile Medwedkin. Chris Marker", în volumul de faţă, p.162.
[10] Cf. Bruno Latour, „Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory", Oxford, 2005.
[11] Cf. Hayden White, „The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation", Baltimore, 1987; „Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe", Baltimore, 1973.
[12] Hayden White, „The Value of Narrativity in the Representation of Reality", în Critical Inquiry, vol. 7, nr. 1 (On Narrative)/ toamnă 1980, p. 5-27.
[13] Handlungsraum este un alt cuvânt german puternic prin care se descriu condiţiile spaţiale ale unei acţiuni, căci este utilizat ca termen de specialitate în teoria naraţiunii şi în teatru, dar şi pentru a determina zona politică în care acţiunea este posibilă.
[14] Pentru o analiză mai amănunţită a acestui raport, vezi textul lui Ludger Schwarte, „Arhitectură performativă – cum se constituie o scenă pentru acţiunea politică", în volumul de faţă, p. 184.
[15] Hannah Arendt, op. cit., p. 200.
[16] Boris Groys vorbeşte despre o ştergere dublă petrecută în Europa de Est: prima, odată cu începutul regimurilor socialiste şi comuniste, iar cealaltă mai recentă, odată cu introducerea sistemului economic/cultural capitalist.
[17] Nu doresc să pierd mult timp cu evenimente istorice, ci voi evidenţia doar una din diferenţele majore existente în Evul Mediu faţă de alte oraşe europene: absenţa unui zid de apărare al cetăţii. Lăsând la o parte eventualele consecinţe militare, această structură neobişnuită mai are şi astăzi un anumit impact. Neexistând un zid al cetăţii, este imposibil să stabileşti graniţele oraşului, fapt ce creează o concepţie relativ difuză asupra existenţei sale în spaţiu.
[18] Trebuie spus aici că sus-pomenita concepţie nu e în nici un caz nouă. Rădăcinile ei pot fi descoperite în modernitate, dacă ne gândim la acea „unité d'habitation" a lui Le Corbusier şi, mai târziu (dar tot înainte de Ceauşescu), la proiectele celor din Team Ten.
[19] Srdjan Jovanoviç Weiss numeşte respectivele structuri şi transformări „turbo-arhitectură", pornind de la un gen de muzică popular, „turbo-folk", un amestec foarte rapid şi eclectic de folclor tradiţional est-european, muzică pop occidentală, sonorităţi techno şi rock.

Deasupra:
Andrei Mateescu, Xijrguirv
numele lucrării în engleză daca e cazul

Pagina alturată, stânga:
Andrei Mateescu, Xijrguirv
numele lucrării în engleză daca e cazul

Pagina alturată, dreapta, sus:
Andrei Mateescu, Xijrguirv
numele lucrării în engleză daca e cazul

Pagina alturată, dreapta, jos:
Andrei Mateescu, Xijrguirv
numele lucrării în engleză daca e cazul

Bienala Internaţională de Gravură Experimentală

Ediţia a 4-a

O discuţie la Cafeneaua critică

La Cafeneaua critică, proiectul de dezbateri culturale pe care-l desfăşor de mult timp, s-a discutat în seara de 15 decembrie 2010, la Clubul bucureştean Control, în Pasajul Victoriei, despre cea de-a 4-a ediţie a Bienalei Internaţionale de Gravură Experimentală (IEEB/International Experimental Engraving Biennial). Organizată de Asociaţia Experimental Project în parteneriat cu Centrul Cultural Palatele Brâncoveneşti, IEEB4 (20 noiembrie 2010-30 ianuarie 2011) este unul dintre cele mai importante evenimente vizuale româneşti şi europene ale perioadei. Expoziţia principală a Bienalei poate fi vizitată la Palatele Brâncoveneşti de la Mogoşoaia. Expoziţii conexe: *Experiment în gravura românească din anii '70-'80* (Mogoşoaia), *Experiment în gravura mexicană contemporană* (Atelier 030202, Bucureşti), *Lumea femeilor – Gravură experimentală poloneză* (Anaid Art Gallery, Bucureşti), *Reproducere, repetiţie şi revoltă. Multiplicitate în arta spaniolă emergentă* (Galeria de artă contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, Sibiu, din 10 ianuarie 2011). Detalii despre întregul proiect – la adresa: www.experimentalproject.ro. Invitaţi la Cafeneaua critică: Ciprian Ciuclea (artist vizual, directorul IEEB), Olivia Niţiş (critic de artă, curatoare consultantă IEEB), Andreea Micu (asistentă de proiect IEEB), Marilena Preda Sânc, Valeriu Şchiau şi Mihai Zgondoiu (artişti participanţi la IEEB4). Transcrierea discuţiei a fost supusă unor mici comprimări şi retuşuri de editare.
Ion Bogdan Lefter, amfitrionul Cafenelei critice

Istoricul Bienalei. Proiectul curatorial al ediţiei a 4-a. Spaţiile

Ion Bogdan Lefter: Ştiu că Ciprian Ciuclea a fost iniţiatorul Bienalei, la Timişoara. După două ediţii desfăşurate acolo, a fost transferată la Bucureşti, unde a crescut considerabil. Ciprian, Olivia, vă rog pe voi mai întâi să faceţi o descriere de proiect.
Ciprian Ciuclea: Înainte de înfiinţarea Bienalei, în 2003, am avut în 1999, la Muzeul de Artă din Timişoara, un proiect pe care l-am organizat împreună cu Nora Novac, o binecunoscută graficiană, gravoare foarte bună. Atunci am expus pentru prima dată formule experimentale de gravură din colecţiile noastre private, a doamnei Nora Novac şi a mea. Am hotărât atunci să continuăm acest demers. Am avut chiar reacţii adverse din partea unor profesori, din partea unor gravori reputaţi, pentru că, spuneau ei, ne cam batem joc de gravură dacă încercăm să aducem şi formule experimentale. Eu am continuat, m-am încăpăţânat să continui acest proiect cu oarecare dificultăţi. La a doua ediţie, în 2005 – ăsta e un moment foarte important! –, am cunoscut-o pe Olivia, am invitat-o la Timişoara pentru acest proiect, să vadă ce se întâmplă acolo, să scrie un text despre Bienală. Am venit apoi în Bucureşti şi ediţia a treia am făcut-o împreună, în 2008, la Mogoşoaia. Am organizat-o împreună cu Asociaţia EURO CULTURART, cu care am colaborat foarte bine, şi am dus-o la Centrul Cultural Palatele Brâncoveneşti. Prima ediţie a Bienalei a fost câştigată de o artistă din Polonia, Malgorzata Szandala, care participă şi anul acesta. În cadrul ediţiei a 2-a am avut o expoziţie a ei personală, organizată la Galeria Helios. De atunci am început să colaborez foarte bine cu Institutul Polonez, care se implică foarte mult în proiectele de artă contemporană, iar artiştii polonezi sunt foarte foarte vizibili şi – aşa cum spunea Eva Möseneder – „sunt al dracului de buni polonezii în gravură"! Apoi am avut o expoziţie a unei artiste din Canada, Denise Pelletier, tot la Galeria Helios, expoziţie personală care, în mare parte, a şi rămas donată municipalităţii din Timişoara. Tot atunci am făcut şi o donaţie destul de importantă către Muzeul de Artă din Timişoara, cu foarte multe gravuri ale unor artişti japonezi, Kohsei şi Toshio Yoshizumi, aproximativ 40 de gravuri de o adevărată valoare. Încercăm şi pe viitor să dezvoltăm acest proiect şi să aducem cât mai mulţi oameni în faţa lucrărilor de gravură experimentală în principal, pentru că, şi eu,

pagina alăturată:
Marilena Preda Sânc

dreapta:
Suzana Fântânariu

și Olivia, credem că gravura are foarte multe lucruri de spus în continuare și reprezintă o artă alternativă pentru arta contemporană. Mă bucur foarte mult că la această ediție am lucrat cu domnul Adrian Guță, curatorul secțiunii *Experiment în gravura românească din anii '70-'80*. Ediția a patra este un proiect exclusiv curatorial. O las pe Olivia să vorbească puțin despre cele două curatoare ale ediției a 4-a.

Olivia Nițiș: Am intrat în contact cu una dintre ele când am fost la Viena și, respectiv, la Salzburg, în decembrie anul trecut. Mă aflam acolo cu alte interese, și anume pentru a cunoaște arta feministă, artiști și artiste care activează în acest mediu. Atunci am cunoscut-o și pe Eva Möseneder, care este o tehniciană remarcabilă, activă în jurul Atelierului de Gravură Traklhaus. Am reușit o îmbinare extrem de fericită – spun eu – între feminism și gravură. Pe Marta Raczek, vicepreședinta Trienalei de Grafică de la Cracovia, Ciprian a cooptat-o, de fapt: a cunoscut-o la Cuenca, în cadrul Festivalului Ingráfica, organizat de Asociația Hablar en Arte.

I.B.L.: Cum ați lucrat? Cele două curatoare au propus un concept anume? Cum s-a făcut selecția?

O.N.: Ceea ce ne-a interesat pe noi de această dată nu a fost să propunem neapărat o temă. Sigur că asta poate să însemne, aparent, o oarecare rătăcire într-un mediu extrem de vast și copleșitor, fie și privind o nișă cum este experimentul în gravură, nișă ce presupune anumite exigențe de natură tehnică, dar și anumite exigențe de natură conceptuală: practic este o libertate, în același timp îngrădită de dorința noastră de a arăta lucrări experimentale. Curatoarele au ținut cont, pe cât posibil, de acest lucru. Eva Möseneder vine dintr-un mediu tradiționalist al gravurii, un mediu constrângător, un mediu în care ea a trebuit să renunțe la valențele sale artistice în favoarea celor de tehniciană. Are un atelier și, practic, un artist se duce la ea fără să știe ce înseamnă gravura, poate să fie pictor, poate să fie sculptor și să ceară o serie de gravuri, îi comandă ei această serie de gravuri, seria respectivă este plătită și Eva Möseneder o execută după indicațiile artistului. Este o problemă foarte, foarte complexă și subtilă – zic eu – despre cum se lucrează și ce înseamnă să faci gravură, în ce măsură dacă altcineva face gravură pentru tine se mai cheamă că tot tu ai făcut-o. Marta Raczek vine din zona cealaltă, a unei abordări contemporane și dinamice a acestui fenomen. În felul ăsta, cred că s-au completat foarte bine. Au ținut cont și de secțiunea de on-line projects pe care noi o avem pe site, unde, de-a lungul timpului, artiștii au putut să-și trimită portofoliile, noi ne-am uitat pe ele și, în funcție de cât le-am considerat noi de potrivite pentru proiect sau nu, au fost postate ulterior pe site. Curatoarele au consultat și această secțiune și au ales și de acolo câțiva artiști.

I.B.L.: Andreea Micu, cum s-a distribuit în spațiu Bienala? Ce spații au fost disponibile? Le-ați ales, vi s-au pus la dispoziție, acolo, la Mogoșoaia? Apoi extensiile din oraș, din București, plus expoziția de la Sibiu.

Andreea Micu: Practic, la Palatul Mogoșoaia este spațiul din muzeu, destul de vast. Ne-am extins, cum ați spus, și în oraș, în mai multe locații: Atelier 030202, Anaid Art Gallery și de data asta ne ducem și la Sibiu, nu mai stăm doar în București. Eu zic că este o distribuire largă în spațiu, care permite lumii să treacă și peste ideea asta: „Este departe, la Mogoșoaia!", „Este numai acolo, s-ar putea să nu merg!" etc. Avem expoziții și în București, pot fi vizitate și în București!

C.C.: Trebuie spus că sunt cu adevărat o mare problemă spațiile, spațiile pentru proiecte largi. În afara Muzeului Mogoșoaia și a MNAC-ului, în cazul în care ar fi fost deschis pentru un asemenea proiect, spațiile se cam termină: nu ai unde să expui lucrări de mari dimensiuni. Chiar am avut dificultăți cu expoziția mexicană, pentru că lucrările sunt foarte mari, unele dintre ele depășesc 7 metri pe 5 metri înălțime și nu aveam pur și simplu unde să ne desfășurăm. Am făcut o intervenție – să-i spunem – experimentală în Atelier 030202. Din păcate, am expus doar o singură lucrare din cele două ale lui Dario Ramirez. Cealaltă e și mai mare decât cea expusă acum. De obicei, gravura este văzută ca o artă desfășurată doar pe hârtie, doar pe bidimensional, la dimensiuni destul de restrânse. Dar experimentul impune și instalație, impune un dialog cu multimedia, așa încât am început să ne gândim cu oarecare problemă la ediția viitoare: cât de mult ne putem extinde, ce tip de lucrări putem aduce, care vor fi spațiile pentru viitor? Pentru că – trebuie spus, e foarte important – muzeele, instituțiile culturale din România, în mare parte, nu dispun de „infrastructura" necesară, așa încât trebuie noi să aducem o mare parte din aparatură, trebuie să facem anumite improvizații, chiar dacă vorbim de experiment aici. Totuși, improvizațiile nu-și au locul în această sferă.

I.B.L.: În orice caz, dimensiunea a treia – ca să zicem așa, în plus față de bidimensional – e foarte vizibilă și la Mogoșoaia. Acolo unele lucrări „ies din pereți", începând cu mici gonflări, ca în cazul unei foarte frumoase instalații cu perne a unei portugheze, altele încep să se întindă pe podea, în alte părți sunt alte forme de deplasare spre tridimensional.

C.C.: Dacă rămânem în sfera expoziției mexicane, trebuie spus că Porras Gómez, tânărul artist despre care vorbeam înainte, a trimis doar lucrările finale, partea finită a gravurii, adică ceea ce rămâne după imprimare. Era foarte interesant de văzut și ce anume a imprimat: el a avut o instalație foarte mare cu lăzi de fructe dintr-un supermarket, pe care le-a gravat și apoi le-a imprimat. Ar fi fost foarte interesant să aducem și să expunem întreaga instalație. N-a fost posibil. Așa încât am expus doar câteva fotografii ale procesului respectiv, urmând să punem pe site-ul Bienalei mai mult video, mai multe fotografii ale procesului, ca și imagini video ale celeilalte artiste din Mexic, Martacarmela Sotelo, care a imprimat bucăți din case care se dărâmau, case care urmează a fi demolate în Mexico City o dată cu un nou urbanism, ea dorind foarte mult să recupereze identitatea aceasta care se pierde: imprimă – pur și simplu – clădiri!

I.B.L.: Pe peretele din dreapta galeriei, după lucrarea mare cu mașina, sunt și niște imagini din alt proiect mult mai amplu, cel cu imprimarea feței autorului, a unui craniu și a unui cap de oaie.

Gravură și experiment în România anilor '70-'80

I.B.L.: Marilena Preda Sânc, vorbește-ne – te rog – despre secțiunea de gravură românească a anilor '70-'80, în care ești prezentă.

Marilena Preda Sânc: O să spun câteva cuvinte despre selecția pe care a făcut-o Adrian Guță, în care se regăsește și o cărticică cu serigrafii de-a mea din 1986. Cred că modul în care și-a făcut el selecția nu este legat mai mult de gravură în sensul

tradițional, cu toate tehnicile pe care le știm, ci mai mult de o anumită stare, specifică acelor ani, specifică nouă, care eram tineri pe-atunci, și care cred că ar sta sub umbrela largă a postmodernismului. Noi am fost – cred – prima generație care n-a mai mers pe modelul de artist de până atunci, care se dedica unei singure tehnici și-și făcea o imagine, recunoscută de colegi și de criticii de artă și adoptată până la sfârșitul vieții. Am fost prima generație – cu câțiva înaintași pe care îi știți: Geta Brătescu, Ionică Grigorescu, Ana Lupaș, Wanda Mihuleac... – care a încercat tot felul de tehnici: fotografii, land art, body art... nici nu știam prea bine că se numesc așa pe vremea aceea, dar le făceam: eu am făcut fotografii după corpul meu în 1983, dar habar n-aveam că se numește body art! Această diversificare a mediilor artistice cred că a fost o caracteristică a noastră. În același timp, și conceptual vorbind, ca mesaj, am încercat ca prin lucrurile pe care le făceam să transmitem ceva, să avem un concept, fără să conștientizăm foarte bine acest lucru. Mulți dintre noi – și mă gândesc la Graur, la Bandalac, la mulți alții – ne făceam notații, scriam ceea ce voiam să exprimăm prin lucrările noastre și acum, când revăd după 30 de ani lucrurile respective, îmi zic: „la te uită!". O făceam într-un mod foarte nesigur pentru că nu aveam informații, nu știam unde ne înscriem, dar, uitându-mă în urmă și amintindu-mi de micile noastre cataloage, îmi dau seama că sunt imagini care puteau fi foarte bine contextualizate pe scena artelor vizuale europene. Astăzi, criticii și teoreticienii tineri încearcă, într-un fel, să facă un fel de „arheologie" în această direcție.

I.B.L.: Apropo de buna inserție în orizontul internațional al artelor anilor '70-'80: au început să descopere și alții lucrul ăsta – vezi expozițiile consistente din ultimii ani, de pildă, ale lui Ion Grigorescu în străinătate. În Polonia, a avut o expoziție mare, o retrospectivă, altele în Spania și în alte locuri. Doamna Brătescu – de asemenea – începe să aibă genul ăsta de recunoaștere pe care Occidentul o acordă în ultimul deceniu, recuperând „avangarda" postbelică (cu sau fără ghilimele) din Europa Centrală și de Est.

M.P.S.: Da, după 20 de ani...

I.B.L.: Sigur, au trecut 20 de ani de când a dispărut Cortina de fier și Occidentul începe să conștientizeze existența unor sincronisme de genul ăsta mult mai în urmă decât se bănuia..

M.P.S.: Asta după ce, imediat după revoluție, mai multe expoziții mari, finanțate bine, au fost toate pe ideea de anticomunism. E un subiect destul de... nu știu cum să spun... dificil de abordat. Cred că a venit timpul acum, după 20 de ani, să nu mai așteptăm încă vreo 10-20 de ani. Au existat țări ca Rusia și altele în care mișcarea anticomunistă a fost foarte puternică. Am văzut o retrospectivă la Viena, extraordinară: artă video, oameni, artiști târâți pe stradă, în performance-uri extrem de agresive împotriva comunismului, în Rusia, în anii '60-'70. La noi nu putem vorbi despre așa ceva, dar totuși trebuia să facem față, să intrăm și noi în expozițiile acelea. Pe lângă cei câțiva artiști autentici, precum Ionică Grigorescu, s-au creat după revoluție multe clișee antedatate, adică practic s-a făcut artă anticomunistă după 1990. Nu numai la noi, Doamne ferește!, noi am fost poate mai modești, alții au făcut-o chiar din plin! Acum a venit timpul, după 20 de ani, pentru lucrurile mai serioase, pentru studii de arte vizuale, pentru înțelegerea contextului istoric, politic, pentru arta adevărată, pentru arta marginală, arta de experiment, atâta cât a fost ea. Mihai Olos stă bine oricând și oriunde cu ceea ce a făcut, dar cât se știe despre Olos?... Bun, hai să revenim la Bienală... Lucrarea mea din expoziție este o cărticică de serigrafie, pe baza unor fotografii gen body art intervenite, iar Adrian a ales acest obiect deoarece o parte din imaginea respectivă s-a transformat în proiecții și în video art după 1990.

I.B.L.: Simpatică formulare: „body art intervenite"! Intervenții de ce fel?

M.P.S.: Grafică pe fotografie...

Linogravură pe aripi și litere arse

I.B.L.: Domnule Valeriu Șchiau, aveți la Bienală o lucrare, o casetă cu imagini multiplicate care, pe de o parte, continuă tema dumneavoastră recurentă, a copiilor care strigă, și, pe de altă parte, am reținut că ați folosit – nu știu dacă în premieră absolută – gravura pe pene, pe niște pene de pasăre!

Valeriu Șchiau: În primul rând, aș vrea să spun că e prima mea participare. M-a bucurat mult. Da, am făcut o serie de obiecte, aripi, aripi la propriu, pe care am aplicat tehnica linogravurii. Dintre ele e expus doar casetonul. Aceeași idee o aplic și pe mine, în performance-ul meu: practic, prima dată l-am făcut în 2008, singur, după care în 2009 am cunoscut pe cineva care m-a ajutat, pur și simplu, să fac filmul... Problema este, totuși, că e dureros, într-un fel, că intervin banii: dacă nu aveam norocul să-i întâlnesc pe ei, nu făceam acel filmuleț, dacă trebuia să-l plătesc însemna foarte mulți bani. Și atunci care este, până la urmă, concluzia? În momentul în care sari de exprimarea clasică și treci spre un obiect sau un performance, deja înseamnă bani. E dureros... cu siguranță sunt foarte multe idei, eu am multe, dar nu le pot face pentru că nu am bani. Și revin înapoi la pânză sau la hârtie, la modalitatea clasică de exprimare...

C.C.: Valeriu, să spui și despre proiectul de la Essen, pentru că este important... partea de video...

V.Ș.: Da! Al doilea filmuleț pe care l-am făcut este *Lobotomia*. Tot ei m-au ajutat, pe aceeași idee. Sunt povești cam personale, intime, chiar foarte intime, de obicei nu vorbesc despre ele... La Essen am avut *Lobotomia*, practic la fel: sunt ștampilat cu un singur chip și derularea începe invers, adică eu, deodată, încep să scot imaginile de pe mine. Am mai avut o serie de casetoane, la fel, legate de viața mea personală.

I.B.L.: Mihai Zgondoiu, tu ești prezent în Bienală cu *Experimenting Light Constantly*. Lucrare, instalație?

Mihai Zgondoiu: Nu e complicat. Am vrut să zic că e foarte complicat, dar nu e complicat! E un obiect, așa îi spun eu; deși ar putea fi un obiect, ar putea fi o imprimare în același rând; e un fel de de toate... Ca să explic exact: am imprimat prin halogen, prin ardere, cu lumină, pe hârtie, făcând niște șabloane de litere, și am construit textul acesta, *Experimenting Light Constantly*, care are legătură oricum și cu lumina, și cu arderea, și cu experimentul. Am construit din trei cuvinte o idee – practic – pe care chiar am ars-o, am imprimat-o pe niște pagini vechi de carte. Toată această poveste am aplicat-o pe un light box, ca să – cumva – să se încălzească și să redea ideea de lumină, de ardere din spate.

I.B.L.: Probabil că toată lumea care s-a dus acolo pentru vizual s-a uitat la lucrare fără să citească textul tipărit pe paginile de carte. M-am întrebat dacă

dreapta:
Ion Grigorescu

le-ai ales special, dacă ai vrut să creezi un contrast, pentru că e un text de roman ruralizant sau, în orice caz, scris într-un limbaj arhaizant...
M.Z.: Mă bucur că v-ați interesat! Pe mine m-a interesat doar patina veche a paginii!
I.B.L.: Cum ai ales cartea?
M.Z.: Din anticariat. Am luat-o cu 25 de bani, era cea mai ieftină! Frecventez anticariatele, îmi plac cărțile de obicei, dar asta îmi trebuia pentru altceva. La un moment, doamna care vinde și mă cunoaște, pentru că merg frecvent la Anticariatul Ex Libris, care este chiar aici, la Universitate, mi-a spus – la expoziție, culmea!, pentru că acolo ne-am întâlnit, chiar la Bienală, la deschidere: „Ți-am văzut lucrarea. Paginile le-ai luat din cărțile pe care le cumperi de la mine?". „Da!", i-am răspuns...
I.B.L.: Rămâne o întrebare deschisă, nu știu care e varianta bună de răspuns: dacă, după ce auzi că cineva se uită și-și pune această problemă, trebuie în viitor să ții cont sau – dimpotrivă – trebuie să continui să ignori raportul care se stabilește în realitate între textul de fundal și intervenția vizuală?
M.Z.: Eu cred că e bine să continui să-l ignor, pentru că nu ăsta a fost scopul, mi-am propus altceva. Dacă aș fi ținut cont și de acest aspect, cred că aș fi încărcat prea mult lucrarea cu prea multe semnificații. Probabil că, dacă aș fi vrut să fac o trimitere la un text, la un autor, ar fi fost de preferat să fie chiar din cartea lui; dar nu e cazul. A fost textul gândit de mine, deci trebuia să public o carte și să mi-o învechesc, ceea ce cred că o să fac peste 80 de ani, dacă mai pot!...

Despre impact și despre marketingul cultural

I.B.L.: I-am auzit pe organizatori și pe participanți, vor mai reveni, dar să ascultăm și alte intervenții!
Liliana Barborică: Am fost la Mogoșoaia, dar nu vreau să mai vorbesc efectiv despre ce am văzut acolo, am scris deja în *Cultura*. Am o întrebare, cumva obsesivă: de ce expozițiile astea foarte bune nu au un mult mai mare impact?! Care e misterul?... A avut, are impact, dar aș fi vrut să văd și mai multă lume acolo, și la celelalte expoziții. Au venit numai artiști, n-a venit aproape nimeni din afară... Asta mi se pare incredibil! Mai mult decât atât, aș fi vrut să văd și eu pe la televizor câte ceva. O fi fost, poate, nu zic! A fost?! Nu știu!
O.N.: A fost. Foarte scurt! A fost „esența"!
L.B.: Aș fi vrut să fie mai mult. și nu înțeleg de ce nu!
M.Z.: Pot să intervin eu, scurt, înainte să vină Ciprian cu o desagă de răspunsuri care să te convingă. Cu Ciprian am făcut facultatea împreună (eram cu un an mai mic), masteratul l-am făcut din nou împreună și cred că știu de unde a început acest proiect, am fost chiar aproape, acolo, de el, și, cunoscând începuturile proiectului, pot să spun că la fiecare ediție Bienala a câștigat câte ceva. Cei care știu din interior toată treaba asta văd un progres mare. Evident că, dacă am fi avut treizeci de panouri publicitare ocupate cu afișul acesta, ar fi avut un alt impact! Zic și ca o chestiune de marketing, ca să cunoască lumea, pentru că bănuiesc că de-asta te întrebai, ca să știe lumea...
L.B.: E clar că de data asta a fost mai multă publicitate decât altădată!
M.Z.: Chiar a fost!... Mai există și reticența asta a oamenilor când aud de gravură și de experiment. De multe ori experimentul deranjează: lumea crede că ar putea să fie un derapaj, sau chiar... nu totdeauna experimentul are un final fericit, cel puțin într-o lucrare de artă, și atunci mulți, mai ales când aud și de gravură... deși, dacă stăm să ne gândim la gravură, de la 1500-1600, începând cu xilogravura, fiecare tehnică descoperită a fost un experiment, chiar dacă ele s-au canonizat în timp. Probabil peste câteva sute de ani o să se vorbească și despre holograme sau despre proiecțiile video ca despre niște tehnici „clasice"...
C.C.: Trebuie spus în primul rând că acest proiect este unul de nișă. Probabil vrem să-l și continuăm tot ca proiect de nișă. Nu este un proiect adresat maselor. Să nu ne așteptăm ca de 1 decembrie să vină lumea într-o galerie de artă contemporană, așa, cu miile...
I.B.L.: Dar întrebarea și revolta nu vizează faptul că nu vine lumea la expoziții ca la adunările populare, ci că, într-adevăr, toată arta românească e într-o nișă cam restrânsă: e lumea de vernisaj, care se cam mută de la o expoziție la alta, cu anumite variațiuni, sigur...; hai să zicem că nu-i un singur cerc de oameni: e un fel de mic ciorchine de mici secte și, în funcție de cine e artistul vernisat și cine-i sunt prietenii, din care generație face parte și așa mai departe, revezi un anumit grup migrând de la o galerie la alta. E o problemă a nișei, a câmpului, o problemă de ordin profesional, cred eu. La fel se întâmplă și în celelalte zone artistice...
L.B.: Și un roman experimental e mai greu de înțeles, mai puțin gustat de public, dar poate să facă vâlvă...
C.C.: E foarte adevărat, dar noi nici nu avem o cultură vizuală foarte dezvoltată. Să nu uităm că se face foarte puțină cultură vizuală chiar în școală. Trăim într-o societate copleșită de multimedia, dar nu ne dăm seama că acea multimedia este și ea, în parte, culturală. Ne-am obișnuit să vedem doar televizorul, doar partea de video, de YouTube ca făcând parte din viața noastră de zi cu zi, dar cu care nu interacționăm social. La fel și arta vizuală, ca și teatrul, ca și muzica și așa mai departe, toate formulele artistice posibile sunt destul de puțin promovate în școli. Noi putem, cum spunea Mihai, să punem mai multe afișe sau să avem o strategie de marketing mult mai puternică, însă în prima fază banii respectivi s-ar cam duce pe apa sâmbetei pentru că nu avem un feedback imediat: suntem într-un moment încă de culturalizare, trebuie să informăm și să așteptăm să treacă anii, să se sedimenteze puțin, să construim. Suntem la faza de construcție, ca și Bucureștiul, la fel ca și țara asta! Nu putem, peste noapte, să deschidem fereastra și ne simțim ca la Paris, e imposibil! Sigur, avem mult de muncă aici. Dar noi, din interior, cum bine spunea Mihai, vedem lucrurile crescând. Foarte mulți artiști, foarte mulți oameni de cultură din exterior vin și sunt foarte interesați de proiectul respectiv, ei având și un alt background cultural. Să nu uităm că și gravura are o vizibilitate destul de restrânsă în România...
O.N.: În completarea celor spuse de Ciprian: oamenii sunt de obicei extrem de comozi, vin atunci când au un anumit interes. Am să dau ca exemple câteva persoane care lucrează în mediul respectiv și care au venit din străinătate, pe banii lor, ca să vadă despre ce este vorba: a venit directorul atelierului de gravură de la Londra; a venit o artistă, e adevărat, selectată în cadrul Bienalei, Eve Kask, pentru că, în afară de a fi gravoare, conduce și Trienala de la Tallinn. La nivel internațional, evenimentul are mult mai mare impact decât la nivel local, ăsta e adevărul în momentul de față!
M.Z.: Un adevăr istoric!
I.B.L.: Probabil că toate informațiile trebuie preluate și pe urmă lăsate să se mai „așeze". De pildă, faptul că vin niște oameni să vadă Bienala e un lucru foarte important, dar, până la urmă, ecourile de presă sunt mai ales aici, în țară... Aș reveni la conceptele centrale ale Bienalei: cel de gravură și cel de experiment. Ați spus deja că gravura e ceva vechi, ceva de nișă, ceva tradițional, dar avem încă de reflectat asupra potențialului pe care-l are în continuare mănunchiul ăsta de tehnici care pot intra în zona gravurii; și, bineînțeles, și conceptul de experiment e de gândit și de regândit în relație cu ideea de gravură, cu ideea de tradiție a gravurii. Puțin înainte de vernisajul Bienalei sau imediat după, am avut o discuție cu una dintre persoanele din lumea galeriilor de artă din București (nu vreau să dau

stânga:
Ethel Lukacs Băiaş

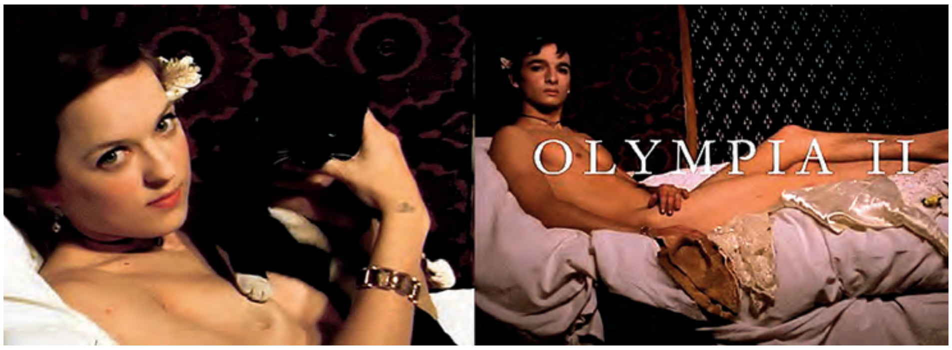
nume!...) şi, imediat ce am adus vorba de Bienală, am primit replica: „Ei, «gravură experimentală»! Nu era destul «Bienala de gravură»?!". Cum replicaţi la asemenea lucruri?
M.Z.: Bienale de gravură sunt multe în lume, cred că sunt cel puţin o mie!
O.N.: Sute! Dar importante pe plan internaţional sunt 15-20.
M.Z.: Nu am zis importante, m-am referit la un fenomen. Numai la noi în ţară, dacă stăm să ne gândim, sunt 15-20. Unele au şi murit între timp, altele au mai ieşit la iveală.
C.C.: Prima Bienală de gravură a fost cea de la Cluj, iniţiată de Ovidiu Petca, în 1995, dacă nu mă-nşel: *Bienala Internaţională de Gravură Mică*. Din nefericire, după cinci ediţii, Ovidiu Petca a trebuit să închidă proiectul, tot din lipsă de finanţare şi din lipsă de interes. Cred că mai este Bienala Iser de la Ploieşti... La Bacău sunt câteva centre care au iniţiat proiecte pe ex libris...
M.Z.: Da, există acolo şi o librărie municipală Ex libris!
C.C.: Mai era Graficul de la Timişoara, tot pe gravură mică. Cam atât...
M.Z.: Şi la Arad, să nu uităm!
C.C.: Nu mai există! A rămas tot un ex libris...
M.Z.: Şi tot pe tehnică de imprimare clasică.
C.C.: Da, tot de gravură, dar specializată pe ex libris. Nu ştiu dacă numărul lor contează foarte mult, cât impactul pe care gravura îl are în societatea contemporană, în arta contemporană. De fapt, asta mă interesează pe mine cel mai mult, nu cât de numeros e publicul, care sunt fondurile din spate, câţi bani am cheltuit, de unde i-am obţinut şi aşa mai departe. Sigur, astea sunt aspecte interioare ale proiectului, care ne privesc...
I.B.L.: „Manageriale"...
C.C.: „Manageriale", da! Pe mine cel mai mult mă interesează în acest proiect ce spunea domnul Lefter că gândea galeristul respectiv: „Nu era suficient gravură, mai trebuie şi experimentală?!". Acelaşi lucru l-am auzit şi de la o artistă din Polonia, în Bucureşti, acum 2-3 ani, la ultimul proiect de la HT003, galerie care acum nu mai este: „A, nu mă interesează gravura, eu sunt artistă contemporană!". Ei, asta mă interesează în proiectul nostru: să demonstrăm că şi gravura, la fel ca şi desenul, la fel ca şi sculptura, la fel ca şi performance, video şi aşa mai departe, toate au limbaje valabile în arta contemporană, sunt de luat în seamă atâta vreme cât nu rămâi închistat în unele tehnici, iar limbajul respectiv nu-ţi este o piedică, ci, mai mult, poţi să-l dezvolţi, să te exprimi foarte bine cu ajutorul gravurii. Nu în ultimul rând, mă interesează ca gravura să aibă un background conceptual foarte valoros.
M.Z.: Aş vrea să mai adaug încă o idee foarte importantă: că această Bienală de Gravură Experimentală a fost prima iniţiativă de acest fel la nivel mondial...
I.B.L.: Multe dintre lucrurile legate de deocamdată mica istorie a acestei Bienale – dar deja o istorie! – şi despre contextul internaţional ar trebui spuse mai răspicat. Poate ar fi de organizat nişte dezbateri în perioada de o lună-două în care expoziţia rămâne deschisă şi aproape că nu se mai întâmplă nimic, după vernisaj, workshop-uri şi celelalte evenimente de deschidere. Sigur că ar trebui să funcţioneze şi piaţa culturală, piaţa de presă, să apară articole, să se mişte ceva – dar nu prea e cazul... S-ar putea căuta nişte idei, s-ar mai putea organiza ceva despre istoria întregii poveşti sau – de pildă – o „rencontră" a reprezentanţilor unor evenimente internaţionale similare sau din acelaşi câmp tehnic şi profesional.
C.C.: Ar mai trebui spus că ne lipseşte, pe lângă o piaţă de artă adevărată, şi o şcoală de marketing cultural. Noi suntem în mare parte artişti sau critici de artă, curatori care organizăm astfel de evenimente, însă nu avem în spate cu adevărat o competenţă care să ne permită să facem ca un asemenea festival, economic vorbind, să funcţioneze şi din perspectiva pieţei. Noi gândim proiectele respective doar din punctul nostru de vedere, artistic, al calităţii lucrărilor, şi mai puţin ca oameni de marketing. Avem o mână de curatori activi în România, cred că niciunul interesat nu doar de gravură, ci şi de desen, de sculptură... Nu avem cărţi scrise, nu avem o literatură de specialitate, nu găsim în biblioteci respectivele cărţi...
O.N.: Renunţând la finanţarea de la stat, la parteneriatele cu Ministerul Culturii şi aşa mai departe, am decis să facem această Bienală exclusiv cu fonduri private. Am lucrat mai mult de un an, un an şi jumătate, la partea de fundraising. Am şi zis la un moment dat: „Cred că o să-mi schimb meseria, o să mă angajez la o firmă să fac marketing!". Ajungi să faci marketing mânat de nevoi! Până la urmă, lucrurile au funcţionat, din fericire, şi asta pentru că mai există oameni în aceste sfere de marketing care înţeleg necesitatea unei investiţii minime într-un produs cultural. Mă refer aici la KFC, care a fost un partener incredibil de serios şi de implicat, la BMW, iarăşi un partener implicat...

Cât experiment suportă grafica şi alte idei de „promovare"

I.B.L.: Magda Cârneci, te rog şi pe tine să intervii!
Magda Cârneci: Mie mi se pare fericită apropierea dintre cei doi termeni, gravură şi experiment, pentru că asta ajută de fapt ca gravura să iasă din conul de discreţie în care ea s-a aflat întotdeauna, acesta este adevărul! şi înainte ca experimentul să fie conceptul cel mai puternic al artelor vizuale, gravura şi gravorii erau întotdeauna un domeniu mai discret, mai palid, mai puţin frecventat chiar de artişti, nu doar de publicul cultural larg, din cauză că ea pretinde o specializare tehnică mai meticuloasă.
I.B.L.: Mai meşteşugărească...
M.C.: Da, mai aplicată, mai meşteşugărească, şi din această cauză şi înainte de 1989 exista această situaţie, acest decalaj: gravura şi tehnicile din interiorul ei nu erau considerate la fel de importante ca altele...
C.C.: Încă este considerată o artă minoră, din nefericire, dacă astăzi se mai poate vorbi despre artă majoră şi artă minoră.
M.C.: Da, e adevărat, aceste ierarhii nu mai funcţionează ca înainte. Din fericire, ele au fost expandate tocmai din cauza apropierii de celălalt concept, cel de experiment, care a lărgit foarte mult posibilităţile de contact, de interferenţă petrecute – de altfel – în toate domeniile, în toate celelalte limbaje: tapiserie, arte decorative, design etc. Mă gândeam să vă întreb cum aţi folosit cele două concepte ca să puteţi totuşi să păstraţi o specificitate a domeniului, pentru că, în momentul în care poţi să amesteci gravura cu orice, cu video, instalaţie, sculptură, pictură, o cam diluezi ca limbaj specific şi poţi să ajungi în altă parte, te trezeşti că eşti mai degrabă experiment, instalaţie sau multimedia şi nu mai eşti gravură!
C.C.: Sigur că da, există acest pericol, însă nu cred că putem dezvolta un limbaj dacă rămânem cu aceleaşi idei de acum două-trei sute de ani. Ce preferăm? Să rămânem nişte buni meşteşugari, care şi aceştia, din nefericire, sunt tot mai puţini, sau vrem să ne exprimăm cu un limbaj care a fost dezvoltat în sute de ani şi care este foarte valabil şi foarte valoros, să-l ducem puţin mai departe şi să ne adaptăm societăţii contemporane? Probabil că peste vreo 50-100 de ani, la o discuţie, cineva va spune: „Vai de mine, dar cum mai poţi să faci video art astăzi, când deja avem hologramele, când deja ne putem transborda ADN-ul dintr-o parte într-alta, cum mai poţi face lucrul ăsta?!". Eu cred că orice limbaj este valabil dacă te poţi exprima valabil cu ajutorul lui. Nimic mai mult! Nu trebuie să rămânem doar la

ideea că am omorât tehnica respectivă dacă o combinăm cu un alt tip de produs.
I.B.L.: Nu poţi s-o ţii în viaţă dacă n-o mai şi omori puţin...
C.C.: Cam aşa! E aceeaşi problemă pe care cred că o au şi cei din restaurări. Ce preferăm? Să moară fresca? Va muri cu siguranţă dacă o lăsăm neatinsă! Sau intervenim pentru a o păstra în viaţă? Acest lucru nu înseamnă că o injectăm cu adrenalină, nu e un corp mort, muribund, pe care încercăm să-l ţinem în viaţă.
O.N.: Artiştii experimentează în măsura în care au un bagaj de cunoştinţe şi o experienţă solide. Experimentalistul nostru nu este un experimentalist facil, un individ care se joacă şi-şi bate joc în acelaşi timp: e un individ care ştie foarte bine ce înseamnă gravura, porneşte de la baza tradiţională a gravurii şi o duce mai departe. În felul ăsta, se păstrează echilibrul între ce înseamnă experiment şi ce înseamnă gravură, fără a fi părăsită gravura.
M.C.: Sunt convinsă şi asta face şi interesul Bienalei voastre. Mi se pare că aţi făcut o bună alegere apropiind cele două domenii şi nu-mi rămâne decât să sper că veţi rezista, pentru că nu va fi uşor. Al doilea lucru pe care voiam să-l spun este că acest fenomen se întâmplă şi în Occident: gravura şi artele de acest tip nu sunt frecventate de multă lume, ele trăiesc întotdeauna în nişe şi au un public discret. Diferenţa este că acolo e o tradiţie mai solidă, mai îndelungată, există un public colecţionar mai bogat, mai numeros şi mai cultivat şi există o cultură a tehnicilor, plus o specializare. La Paris ai tot felul de saloane: Salonul de gravură mică, Salonul de gravură animalieră, Salonul de gravură pe lemn, saloane de ilustraţie de carte sau de carte de artist... sunt multe şi-şi au publicul lor. E uimitor că saloanele astea sunt destul de frecventate. Te-ai aştepta să nu reziste în timp, să moară. Ei bine, nu mor! Discutând despre lucrurile astea cu Wanda Mihuleac – pe care o cunoaşteţi, ea este o artistă gravoare, excelentă într-o mulţime de tehnici şi care ar merita invitată la o ediţie ulterioară a Bienalei voastre –, ea îmi spunea că, dacă ştii cum să pui problema, găseşti public pentru orice şi găseşti clienţi pentru orice. Cred că are dreptate. Acest lucru se cultivă, se creează, se întreţine. Saloanele acestea au un staff, o echipă care şi între ediţii cultivă publicul, colecţionarii. Există mici publicaţii, există o circulaţie a informaţiei, ceea ce duce la o continuitate...
C.C.: Noi acum trebuie să le creăm, la noi nu există, asta este marea noastră problemă: noi asta facem acum, încercăm să le creăm...
I.B.L.: Dacă ne ducem pe site-ul Bienalei, rebotezat de vreo doi ani ca experimentalproject, de când Olivia şi Ciprian au înfiinţat o asociaţie care gestionează Bienala şi alte proiecte, descoperim o construcţie de management coerentă, de proiecte şi de strategii. Ciprian a spus: „Noi suntem numai artişti, ne interesează numai calitatea artistică!”. Nu e chiar aşa: el a pus în umbră ceea ce se vede din tot ce au spus aici, şi anume că se ocupă serios şi de „management” – atât cât se poate, cât îţi permiţi astfel încât între timp să-ţi dezvolţi şi proiectele creative, să călătoreşti, să faci ce ai de făcut ca artist şi ca intelectual.
M.C.: Mi-aş permite să fac o sugestie şi să pun o întrebare. Am să încep cu întrebarea: oare nu există încă în Bucureşti mici firme sau companii de consultanţă pentru marketingul de artă sau care să creeze evenimente culturale?
V.Ş.: Problema este publicul: publicul e conservator, colecţionarii la fel, până şi printre colegii noştri circulă replica: „Desenează-mi mâna!” şi după aceea înseamnă că poţi să scoţi o idee, poţi să experimentezi! Şi-atunci, despre ce vorbim?! Rămân copiii pe care îi formăm ca să priceapă ceva mai mult. În rest, toate generaţiile sunt deja formate, experimentul nu-l prea acceptă. În momentul în care am spus că nu mai pot să mă exprim clasic şi trec la obiect, la performance, mi s-a replicat: „Da, eşti teribilist!”. Cam asta-i tot...
M.Z.: Eu revin la instituţiile despre care vorbeaţi şi care chiar nu există încă în România. Fac aici o precizare: fiecare artist care a ajuns să organizeze evenimente sau să coordoneze o galerie – ca în cazul meu, un spaţiu de artă contemporană care a împlinit acum, în decembrie, un an – devine deja instituţie, din păcate. Am avut şi experienţa ediţiei a 3-a a Bienalei, cu Olivia, Ciprian, Andreea şi toţi cei care am mai lucrat atunci împreună: practic, noi am devenit o instituţie, un SRL, cum zice Dan Perjovschi. Artistul e nevoit să devină o instituţie în România pentru că nu există aceste instituţii, nici şcoli care măcar să-i înveţe cum.
C.C.: Pe de altă parte, nu putem aduce nici de-afară pe cineva foarte bun, pentru că el impune nişte condiţii de dezvoltare a unui proiect la fel cum se întâmplă în Statele Unite, în Canada, în Austria şi aşa mai departe. Ei spun: „Da, pot să-ţi fac proiectul ăsta foarte bine, te costă 150.000 de euro!”. Ce faci?! Un proiect de anvergură înghite fonduri. Altfel nu intri într-o relaţie justă cu ce se întâmplă în Occident, în ţările cât de cât cunoscătoare. Plus un lucru foarte important: mergem şi vedem cum se desfăşoară un proiect în străinătate, ne dăm seama de limitele noastre, vedem ce avem de învăţat, pentru că avem enorm de multe de învăţat, vedem unde ne aflăm, unde putem merge şi cât de bine ne raportăm la ceea ce se întâmplă în alte spaţii. Dacă rămânem şi facem doar un proiect pentru un areal foarte restrâns, nu cred că ajungem departe, pentru că şi publicul este restrâns.
M.C.: Trebuie să vă comportaţi ca şi cum aţi fi nişte jucători internaţionali, chiar dacă deocamdată jucaţi în ogradă! Asta este...
I.B.L.: Mie mi se pare că foarte multe lucruri care se spun aici sunt valabile şi – de fapt – în discuţie este doar proporţia: toate lucrurile astea sunt începute şi organizatorii Bienalei se şi comportă ca nişte actori internaţionali! Uitaţi-vă numai cât de spectaculos este site-ul lor şi cum se răsfoieşte catalogul pe site, de exemplu, cu o soluţie vizuală extraordinar de spectaculoasă. E o chestiune de proporţie şi de durată: trebuie construit în timp... Din ce a spus Magda Cârneci aş mai alege o idee: un lucru pe care un eveniment de genul ăsta l-ar putea folosi pe viitor ar fi cârligul pe care îl constituie numele cu notorietate, de genul Wandei Mihuleac. Mi-aş putea imagina Bienala sau altă formulă în care Wanda Mihuleac vine în ţară şi, cu prestigiul ei românesc de până în '90, atrage atenţia. I-am văzut lucrările de la Muzeul de Artă, în ultima ei mare expoziţie în ţară, cred, în care avea pictură pe piele şi parcă şi imprimări de tip gravură pe suprafeţe de piele colate pe pânză; iar în Franţa face cărţi de poezie şi artă vizuală, în exemplare unice (sau mai multe?; oricum, foarte puţine), cu tot felul de soluţii de imprimare, cred că sunt sute deja de titluri, fără tiraj, dar cu poeţi şi cu artişti vizuali adevăraţi, din toată lumea, un fel de editură care n-are vizibilitate de librărie, în schimb are expunere de tip expoziţional. Cu asemenea lucruri, Wanda Mihuleac sau alţi artişti cu prestigiu ar putea – de pildă – aduce criticii de artă mai conservatori, istoricii şi cercetătorii, poate şi presa.
O.N.: Expoziţia de care s-a ocupat domnul Adrian Guţă ar fi trebuit să fie un argument de acest fel...
I.B.L.: Ar fi trebuit! Dar e vorba despre o expoziţie colectivă... Or, numele, numele grele, „vedetele” atrag dintotdeauna publicul. Să se audă într-o săptămână: „Mergeţi la Mogoşoaia, la expoziţia Bienalei..., ca să vedeţi lucrările din anii '70-'80 ale Getei Brătescu!”; şi în săptămâna următoare: „Mergeţi acolo ca să vedeţi lucrările lui Ion Grigorescu!”...
Gravura există, Bienala continuă!

transcriere de ANDREEA DRĂGHICESCU



EXPIFF

Festivalul Internaţional de Film Experimental porneşte în lume alături de Peter Greenaway

Zona de graniţă dintre cinema şi artele vizuale a câştigat un loc special în peisajul cultural bucureştean în noiembrie 2010 când artistul vizual şi revoluţionarul cineast Peter Greenaway a inaugurat la Bucureşti Festivalul Internaţional de Film Experimental.
Sub deviza „On the Edge", EXPIFF este singurul eveniment din România dedicat exclusiv filmului experimental şi care promovează punctul de întâlnire al celor două medii – un teritoriu extrem de însemnat din punct de vedere creativ, din care au provenit de-a lungul anilor voci artistice unice precum Derek Jarman, Andy Warhol, David Lynch şi alţii.

text de **OZANA NICOLAU**

Debutând în artă prin intermediul studiilor de pictură şi transgresând zona vizuală până la cinema, Peter Greenaway este nu doar unul dintre cei mai controversaţi cineaşti ai prezentului, ci, în primul rând, un nume emblematic datorită filmelor sale care provoacă consecvent limitele şi canoanele limbajului cinematografic. Greenaway respinge structurile narative convenţionale în favoarea unui univers vizual fascinant, a unui erotism provocator şi a unei tensiuni emoţionale captivante. De la „The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover" trecând prin „Drowing by Numbers", „The Belly of an Architect" şi până la „The Tulse Luper Suitcases", Greenaway este un „activist" al folosirii limbajului vizual la adevărata sa capacitate.

„Nici unui cineast începător nu ar trebui să-i fie permis să atingă o cameră de filmat până ce nu a studiat istoria artei şi nu a pictat timp de trei ani. Suntem foarte grăbiţi în a crede că putem să alergăm, înainte de a putea merge şi înainte de putea măcar să ne târâm" – a declarat Greenaway în deschiderea Master Class-ului susţinut la Cinema Scala. Această idee prezintă concis concepţia cineastului britanic despre analfabetismul vizual cu care atât consumatorii de artă cât şi mulţi dintre creatori se confruntă în prezent. Regizorul britanic nu s-a oprit aici cu provocarea, ci a declarat că cinematograful a murit, dar că situaţia nu e pierdută întrucât tehnologia ne oferă trecerea spre o altă etapă. Telefonul mobil şi laptopul sunt „unelte" la îndemâna oricui doreşte să se exprime vizual şi care îi transformă pe utilizatorii lor din epoca YouTube în protocineaşti.

Demonstraţia începută de Greenaway prin intermediul Masterclassului a fost încununată prin difuzarea filmului REMBRANDT'S J'ACCUSE, în premieră în România. Filmul este o docu-dramă eseistică, o demonstraţie abilă a forţei de manipulare a imaginii. Critica acidă a lui Greenaway la adresa analfabetismului vizual din ziua de astăzi se manifestă printr-o investigaţie a celebrei picturi a lui Rembrandt, „Rondul de noapte". Greenaway explică fundalul, contextul, conspiraţia, crima şi motivele tuturor celor 34 de personaje pictate care au conspirat să ucidă pentru scopuri personale; arată privitorului diverse „dovezi" care pot fi găsite în „Rondul de noapte", dar pe care nimeni nu le-a mai observat vreodată. Greenaway ştie cum să facă credibile dovezile în sprijinul crimei, bazându-şi deducţiile pe fapte: surse istorice, comparaţii cu alte

pagina alăturată:
Olympia I&II

dedesubt:
Surviving Life

opere de artă care conţin mesaje secrete şi în special prin sublinierea a numeroase detalii din pictură care nu au mai fost observate până acum sau care pur şi simplu nu au fost corect interpretate. Filmul este o critică la adresa oligarhiei şi plutocraţiei din Amsterdamul Epocii de Aur şi, în acelaşi timp, o meditaţie pe tema puterii manipulatoare a imaginii.

Piesa de rezistenţă a EXPIFF a fost fără îndoială Competiţia internaţională care a cuprins 60 de scurtmetraje printre care o serie de capodopere ale genului din ultimii ani, majoritatea premiere în România. „Am reuşit să aducem filme multipremiate şi expuse în galerii şi muzee prestigioase din întreaga lume în sala noastră de cinema şi, în acest fel, sperăm, şi mult mai aproape de public", a declarat directorul executiv al festivalului Copel Moscu.

Festivalul Internaţional de Film Experimental Bucureşti a avut alături pentru această ediţie două dintre cele mai importante festivaluri din zona filmului experimental – Festivalul Internaţional de Film Rotterdam şi IndieLisboa. Ambele au oferit EXPIFF o „Carte Blanche" cuprinzând titluri-cheie din ambele competiţii cărora selecţionerii Copel Moscu, Adina Pintilie şi Rik Vermeulen le-au oferit un complex background curatorial.
Recunoscut în întreaga lume pentru sprijinul constant acordat creaţiei radical-inovatoare în cinema şi arte vizuale, acum la cea de-a 40-a ediţie, Festivalul Internaţional de Film Rotterdam este considerat unul dintre cele mai importante 5 festivaluri de film europene, alături de Cannes, Veneţia, Berlin şi Locarno. Este o combinaţie unică între o selecţie de înaltă calitate de filme independente inovative şi experimentale din întreaga lume şi expoziţii de artă vizuală şi live performance-uri pe teme legate de cinema.
IndieLisboa – cel mai important festival de film independent din Portugalia, cu o pronunţată orientare experimentală, are ca profesiune de credinţă promovarea cinema-ului de autor şi descoperirea şi susţinerea noilor talente, a vocilor inovatoare şi neconvenţionale.

Favoriţii competiţiei de scurtmetraj au fost Gabriel Abrantes, Daniel Schmidt şi Katie Widlowski şi, după cum s-a dovedit la gala de premiere, şi ai juriului, care le-a acordat premiul al doilea, oferit de JTI. „Câştigătorul Golden Leopard la LOCARNO – A HISTORY OF MUTUAL RESPECT (23', Portugalia, 2010) regizat de Gabriel Abrantes şi Daniel Schmidt este o călătorie iniţiatică, filozofică şi senzuală, un film excentric şi politic inclasificabil, care aminteşte de lucrările cele mai îndrăzneţe ale lui Glauber Rocha. Cei doi protagonişti (interpretaţi de cei doi autori) merg în America Latină, în căutarea exotismului lumii a treia şi a unei sexualităţi «pure», nealterate. În timpul acestei călătorii metaforice, se conturează un univers al inocenţei pierdute şi al dezamăgirii, în care nici o utopie revoluţionară sau umanistă nu mai este posibilă. Cinismul eroilor din Europa de Vest se reflectă în fantasmele despre bogăţie şi confort ale frumoasei brazilience pe care o întâlnesc şi pe care încearcă s-o seducă în junglă." Cahiers du Cinema (ARIEL SCHWEITZER) „Revigorant de ambiţios şi fascinant." (Sight & Sound)

OLIMPIA I şi OLIMPIA II – regizate de acelaşi Abrantes împreună cu Katie Widlowski – două creaţii în oglindă, în descendenţă postmodernistă. Cei doi regizori reconsideră tehnica teatrală populară în sec. XIX a „tabloului vivant" (= recrearea „live" a unei picturi, cu actori, pe scenă) şi folosesc ca punct de pornire celebra pictură a lui Manet, „Olimpia", pentru a explora posibilele poveşti cărora le poate da naştere o aceeaşi imagine.
Creaţiile lui Abrantes ar fi cel mai bine caracterizate drept caustice şi de o ironie muşcătoare, adevărat ultraj la adresa bunelor maniere şi moravurilor, a societăţii occidentale şi a canoanelor artistice.

Premiul I, oferit de ARCUB a revenit tulburătorului EVEN IF SHE HAD BEEN A CRIMINAL (10', Franţa, 2007), al originalului artist vizual Jean Gabriel Periot, multipremiat în întreaga lume pentru lucrările sale cu totul speciale, în care construieşte din arhive preexistente comentarii acide la adresa multiplelor forme de violenţă în societatea contemporană. În EVEN IF SHE HAD BEEN A CRIMINAL, în Franţa, vara lui 1944, suntem martorii pedepsirii publice a femeilor acuzate că au avut relaţii amoroase cu soldaţi germani în timpul războiului. După un război sângeros şi brutal, victoria are şi o parte întunecată. Orchestrând material de arhivă atent selectat şi diverse interpretări ale Marseillaise-ei, EVEN IF SHE HAD BEEN A CRIMINAL dă formă vizuală unui moment istoric complex din punct de vedere psihologic, când bucuria s-a amestecat cu ura, triumful mult aşteptat cu nevoia de ţapi ispăşitori, şi mândria cu umilirea publică. Distins cu Innovation Award la Chicago International Documentary Film Festival şi câştigător a 40 de premii şi proiectat în 200 de festivaluri internaţionale de film, este un film impresionant ce atinge foarte multe puncte nevralgice pentru o durată atât de scurtă.

În timp ce Peter Greenaway a deschis festivalul, renumitului animator ceh Jan Svankmajer i-a fost rezervată gala de închidere cu SURVIVING LIFE, cel mai recent lungmetraj al său, de asemenea o premieră în România.
Fascinanta abordare stilistică a filmului (amestecul de animaţie şi ficţiune realistă) – care, glumeşte Svankmajer în introducerea filmului, rezultă din lipsa fondurilor şi a adus economii importante din catering, – oferă libertate în realizarea unor colaje de o fantezie debordantă, amintind de opera unor cunoscuţi artişti suprarealişti (Dalí, Ernst, Buñuel). Viziunea lui Svankmajer se manifestă aici în toată splendoarea sa suprarealistă, în aspectul bizar amuzant al filmului, realizat prin folosirea de decupaje din fotografiile actorilor, care devin animate în faţa camerelor. Câteodată, numai feţele actorilor sunt filmate realist, iar restul corpului, nu. Dimensiunile disproporţionate ale oamenilor şi obiectelor, care nu se limitează numai la secvenţele de vis în sine, dau o impresie de colaj pop art fiecărui moment de pe ecran. Apar femei goale cu capete de găină, capete umane pe şerpi giganţi, portrete ale lui Jung şi Freud care se pălmuiesc şi pocnesc reciproc, mere uriaşe rostogolindu-se pe stradă, ouă şi picioare aruncate constant prin ferestre; toate aduse la viaţă pe fundalul fotografiilor în alb şi negru ale clădirilor cehe.
EXPIFF îşi propune să revină în 2011 prin promovarea a noi artişti cu viziuni profund personale asupra realităţii contemporane, artişti care explorează limitele limbajului filmic.

7 Proiect editorial

artAcum

text de ERWIN KESSLER

Pe parcursul ultimilor ani am resimţit, ca şi alţi observatori ai scenei culturale româneşti, o frustrare bibliografică în raport cu arta locală. Arta a crescut (ca volum, ca interes, ca practici, ca vizibilitate, ca piaţă), în timp ce discursul despre artă a scăzut (ca masă critică şi ca amploare teoretică, dar şi ca atitudine, vizibilitate şi influenţă). Peisajul vizual s-a îmbogăţit, în timp ce peisajul bibliografic a devenit arid. Nu este vorba doar despre lipsa unei publicaţii de artă cu apariţii regulate, care să ia pulsul fenomenului artistic la zi, o revistă adică, fie ea Arta sau Nearta.

Mai multe publicaţii, cu profiluri diverse, au inserat sistematic pagini de artă capabile să acopere, cel puţin informativ, evenimentele remarcabile. Există chiar şi edituri care publică volume interesante, inteligente, de istoria şi teoria artei contemporane de pretutindeni, preferabil însă de altundeva, nu din România. Din perspectivă teoretică, pare ca şi cum aici nu s-ar fi întâmplat în ultimii 20 de ani mai nimic semnificativ. Lipseşte cu desăvârşire, la ora actuală, un demers editorial care să propună şi să ofere cititorilor un instrument de lucru, acel mic raft de bibliotecă dedicat fenomenelor, figurilor, problemelor şi metamorfozelor artei noastre actuale. Lipseşte cronic o colecţie dedicată artei care contează pentru prezentul nostru, cu volume accesibile unui public curios şi divers, nu doar lumii artistice. Lipseşte acea serie în care să palpite spiritul artei de acum şi de aici, în care să respire dezbaterile şi sensul ei. Lipseşte o colecţie de critică, istoria şi teoria artei contemporane de aici, din România. Este adevărat, mai multe edituri au produs şi produc albume sau cataloage, fie pentru artişti individuali, fie pentru anumite expoziţii colective. Dar e vorba despre întreprinderi pur ocazionale, punctuale, al căror public este mic, redus la cei ce gravitează profesional în jurul scenei artistice. În spatele acestor producţii stau decizii circumstanţiale, determinate de ambiţiile individuale ale artistului X sau Y sau ale curatorului Z care obţin fondurile necesare pentru a tămâia, consacra şi nemuri un om, o carieră, un ban. Această practică a dus la o situaţie cel puţin bizară: despre artişti esenţiali, repere de necontestat ale artei contemporane, precum Ion Grigorescu, Dan Perjovschi, Ana Lupaş sau Ioana Bătrînu nu există la noi nici un studiu temeinic publicat, nici o monografie serioasă, în timp ce simpli carierişti cu pretenţii de artişti, ale căror nume nu pot fi redate din lipsă de relevanţă, deţin una sau chiar două „cărămizi" editoriale ce îi fac să creadă că ponderea lor în arta contemporană este egală cu greutatea lor în material tipografic. Pentru cei care fac parte efectiv din lumea artei autohtone, asemenea aberaţii vanitoase şi calcule strict pecuniare nu constituie un impediment în judecarea locului, valorii şi a semnificaţiei unui artist sau a altuia. Dar pentru cel ce vine din afara acestei scene, pentru acela care vrea să afle rapid şi la obiect cum stau lucrurile în arta de aici şi de acum, nu există acea colecţie de referinţă în care marile dezbateri şi transformări să fie surprinse pe viu, şi de aceea persistă posibilitatea de a confunda greutatea socială, economică şi tipografică a unui artist cu poziţia sa în sistemul de valori culturale. Un epifenomen al acestei confuzii este chiar percepţia publică a artei, prin mass-media, care pune semnul egalităţii între întreprinderi artistice de relevanţă maximă şi aranjamente financiare cu acoperire artistică sau amatorisme plate, acoperite doar cu diplome.
De aceea m-am angajat pe parcursul anului 2010 la configurarea unei serii edioriale al cărei subiect este evident din chiar numele său: colecţia artAcum. Această serie, dedicată grupurilor, fenomenelor şi

Suntem ceea ce suntem (grâu otrăvit încolţit), Lucrare „Rostopasca" nefinalizată, Nicolae Comanescu şi Alina Buga. Foto: Alina Buga, 1999.

evenimentelor majore ale artei românești din ultimii 20 de ani își propune să cartografieze tocmai acest amplu spațiu al artei contemporane, cu relief accidentat, cu piscurile și mlaștinile sale, cu acele dezbateri, căutări și reușite care spun neașteptat de mult despre evoluția culturii și societății românești după 1989. Cea mai pregnantă trăsătură a acestei evoluții este înaintarea, expansiunea către vizual a civilizației noastre predominant logocentrice. Strada, mass-media, spațiul public actual cunosc, toate, invazia imaginii, a unui vizual debordant în care, frecvent, componenta artistică nu este deloc de neglijat.
Seria artAcum va răspunde, prin volumele publicate, la întrebarea legitimă care stă sub multiplele noastre dubii: cum este arta de acum?
Pe stradă aruncăm, vrând-nevrând, un ochi în galeriile de artă ce-și deschid vitrinele către trecători. Mai frecvent, prindem frânturi din cele 20 de secunde pe care televiziunile le consacră unor manifestări artistice în jurnalele de știri. Uneori frunzărim o revistă în care, printre rețete, muzică, politică și turism se strecoară câteva reproduceri ale unor lucrări de artă recente. Multe par să aparțină unui gen cultural revolut, muced, pueril, de care ne desparte treapta intelectuală superioară pe care credem că am urcat. Altele, dimpotrivă, sunt elaborate într-un jargon vizual tehnic, impenetrabil, ca un science-fiction estetic care ne intrigă, dar nu ne seduce, pentru că ne simțim incompetenți. Ne rămân, poate, lipite de retină, câteva imagini, despre care uneori nici nu mai știm dacă sunt fotografii, tablouri, afișe sau reclame, dar în care am văzut ceva, un sens, o idee, o emoție, o senzație. Toate acestea să fie oare arta de acum sau doar unele dintre ele: pânza din târg, cu căprioare în apus de soare, tabloul din galerie, poetic și facil abstract, acțiunea pretins politică în care te trezești prins în piață, sau proiectul media fastidios, amestec de virtual și real, de divertisment și avertisment?
Ce este artă în arta de acum și ce este acum în arta de acum? Cum se face și cum se vede arta care ne este contemporană, dar despre care nu știm niciodată dacă este actuală sau retrogradă, aur sau gunoi?
Colecția artAcum încearcă să răspundă acestor întrebări într-un mod inedit, arătând cum este arta în acum-ul ei, cum o văd, cum o gustă, cum o trăiesc cei care o fac, artiștii. Colecția artAcum scoate rostul artei chiar din gura artiștilor, fără intermediari, fără arcanele factice ale hermeneuților de serviciu. Fiecare volum al acestei colecții este totodată roman, monografie, cercetare socială, eseu și interviu. Este vocea nemijlocită a artei, crudă, proaspătă, actuală, vorbind din prezent pentru prezent. Pentru că lucrurile importante se întâmplă aici, printre noi, iar uneori, prinși cu atâtea altele, nu știm sau nu realizăm că ele se întâmplă acum și aflăm, după multă vreme, că am fost contemporanii unor fapte cruciale care ne-au scăpat, și al căror sens îl surprindem doar când ele au devenit deja atunci. Primul volum din seria artAcum este consacrat grupului Rostopasca, activ între anii 1998-2001. Prin acțiunile lor iconoclaste, debordante și provocatoare, membrii Rostopasca au modificat substanțial percepția artei atât de către artiști, cât și de către public. Ei au pus în discuție gravitatea, seriozitatea și profunzimea artei noastre, originalitatea și fidelitatea ei față de mijloacele artistice, aerul de superioritate culturală anchilozată al artiștilor baricadați în mansardele unor închipuite turnuri de fildeș. Dar, mai ales, ei au adus arta în stradă în chip consecvent, ultragiant pentru unii și entuziasmant pentru alții. Rostopasca a marcat un moment crucial în relaxarea și deschiderea artei noastre către suprafața (sub)culturală a societății, către cultura de consum și către civilizația divertismentului. Nu pare un merit, dar a fost o neasemuită aventură. Volumul o descrie și o rescrie prin vocea protagoniștilor, adăugând un substanțial fond documentar prin care pot fi cartografiate acțiunile și întreprinderile marca Rostopasca. Am beneficiat în realizarea volumului de colaborarea entuziastă a unui colectiv de studenți C.E.S.I. pe cât de divers ca formație, pe atât de coerent și de aplicat ca înclinație. Împărțiți în echipe, ei au intervievat membrii grupului Rostopasca, protagonistul volumului, toți în același interval de timp, adaptând și dezvoltând uneori grila de 48 de întrebări tip interogatoriu, neutre și distante, pe care am alcătuit-o pentru a cerne prin ea istoria, motivațiile, mecanismele, principiile, acțiunile, disensiunile, nostalgiile și nevralgiile artiștilor care au alcătuit grupul Rostopasca. Datorită concomitenței interviurilor și a repartizării subiecților pe grupe, nici unul dintre membrii Rostopasca nu a fost informat despre conținutul „depoziției" celorlalți membri și nu a putut profita de datele sau de înregistrarea atitudinilor acestora pentru a-și construi o anumită imagine sau pentru a-și putea structura informația doar pe criteriul atractivității și noutății datelor oferite. Aceasta a generat polifonia finală a volumului, în care s-a ajuns ca partituri identice (aceleași acțiuni, întâmplări sau idei) să fie redate când în același ton, când în tonalități diferite, sau chiar cu stridențe (ne)așteptate, punctate pe alocuri de adevărate recitaluri pasionale, impregnate de afectivitate ori de reflexivitate. Modalitatea participativă în care s-au implicat studenții, deveniți nu rareori „operatori îndrăgostiți", împreună cu dramatismul unora dintre confesiunile intervievaților, deveniți personajele unei construcții literar-teoretice conștiente de sine, au condus, în cele din urmă, la apariția unui volum hibrid, prin care este redat unul dintre cele mai semnificative momente ale artei românești recente.

Rostopasca, primul volum din colecția artAcum, o să apară în prima parte a anului 2011.

8 Ancheta de artă

Piaţa de artă în România. 2010, un an de criză?

anchetă realizată de SIMONA VILĂU

La sfârşit de an, fiecare îşi pune întrebări, face bilanţuri şi statistici sau creează planuri de viitor. Noi ne-am oprit asupra unui segment de investigaţie dinamic şi activ, aflat mereu în transformare – piaţa de artă din România. „Există o piaţă în România?"; „Dacă da, cum funcţionează aceasta?"; „Ce se caută?"; „Ce se vinde?" etc. La aceste dileme ne-au răspuns o parte din reprezentanţii managementului de artă românesc, atât din poziţii active, de art dealers, cât şi din poziţii de observatori.

Deasupra:
Casa de licitaţii Goldart, Galeria Apollo

1 Ce credeţi că a schimbat criza actuală pe piaţa de artă locală (şi nu numai)?

2 Artişti, opere, târguri, licitaţii: care au fost succesele anului 2010 şi ce s-a căutat? Ce se vinde din şi în România?

3 Cum credeţi că va evolua piaţa emergentă de la noi şi ce aştep-tări aveţi pentru anul 2011?

Drd. Valentina Iancu
critic de artă și curator la Muzeul Național de Artă al României

1 Piața de artă din România în 2008 (ultimul an de așa-zis boom economic) era haotică. Criza nu putea să afecteze o zonă economică instabilă și nesigură. Totuși, lucrurile au evoluat într-un mod autentic pozitiv; apariția Artmark pe piața de artă românească este indiscutabil un pas înainte. Un demers coerent care a reușit să traducă importanța investiției în artă, stabilizând fluctuația cotelor, discuțiile interminabile despre falsuri etc. În concluzie, din punctul meu de vedere, piața de artă românească nu a fost afectată de criză. Din contră! Sunt alte segmente cultural-artistice fragile, care au devenit instabile financiar și au fost profund afectate.

2 În România se vinde arta veche (modernă), piața este la început și cea mai sigură investiție este în valorile cunoscute. De succes vor rămâne Grigorescu, Tonitza, Pallady, Țuculescu etc. Iar pe plan internațional, liderii artiștilor veniți din România sunt și vor rămâne Brâncuși și Victor Brauner.
Sper că artiștii tineri să reușească să-și facă loc în timp. Pentru că, în acest moment, piața de artă contemporană mi se pare o mare dezamăgire. Se cumpără lucrări slabe, la prețuri mari, deși multe ateliere ascund lucrări foarte bune. Parcă există o reticență față de contemporaneitate. Cu mici excepții, între care merită menționată Laura Covaci, arta contemporană bună nu se vinde. Sau nu în România.

3 Nu știu dacă pot avea așteptări, dar aș vrea să cred că în 2011 lucrurile se vor îmbunătăți și pentru zona de artă contemporană. Artmark are în plan o licitație de artă contemporană care ar putea schimba multe lucruri, depinde cum vor fi făcute selecțiile. Sunt multe nume cu trecere la public care nu ar merita validate printr-o licitație! De asemenea și Goldart a început să includă unele lucrări de artă contemporană, așa că speranțe există. Ar fi important să apară colecții importante de artă contemporană, ca în Vest, pentru că, în fond, colecțiile private sunt cele care au pus bazele marilor muzee.
În ceea ce privește arta veche, cu siguranță vânzările sunt într-o creștere constantă, faptul că există multe lucrări bune la prețuri încă accesibile încurajează acest segment.

Alexandru Ghilduș
artist, președinte Casa de licitații Goldart

1 O adevărată Piață de Artă are nevoie de o construcție pe termen lung, de legislație, de continuitate și de un public format. Sotheby's și Christie's, înființate în anii 1744 și, respectiv 1776, au tradiție și experiența unor secole de existență, a unui public înconjurat de artă și de calitate, a unor legislații încurajatoare și a unor medii – sociale, politice și economice – educate. Dacă vorbim despre primii doisprezece ani de existență a unei unice Case de licitații în România și despre apariția altora abia după 2002, despre cei nu mai mulți de 200 iubitori de artă și investitori în acest domeniu, cărora li se pot adăuga câțiva din spațiul european și american, avem deja imaginea

sus:
Andras Szabo – kibed, plastic zgariat

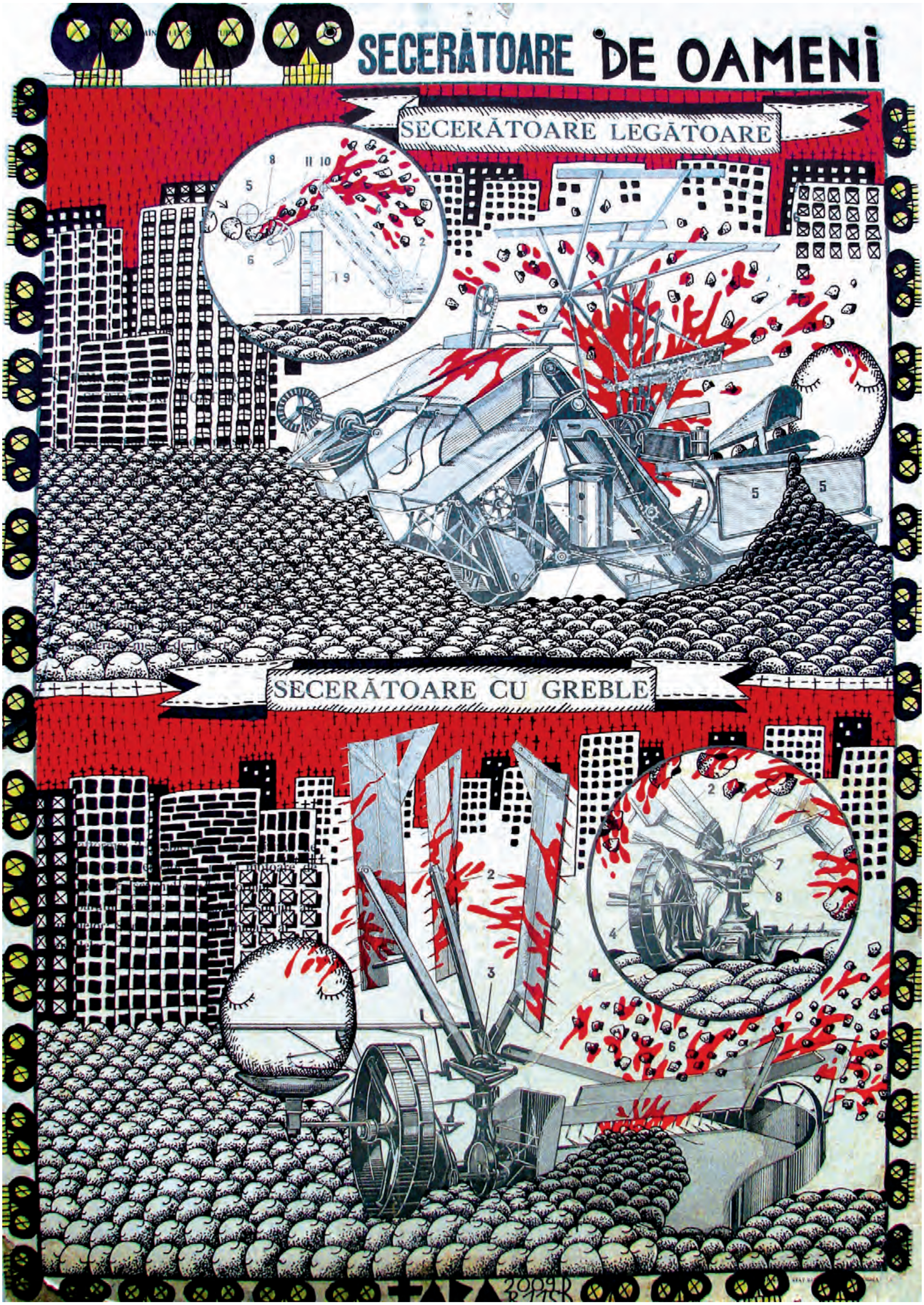
stânga:
Galeria Calina, lucrare Diana Serghiuţă, 80x120 cm

pagina alăturată:
Tara (von Neudorf), Secerătoare de oameni

clară a dezastrului şi nu mai este necesar să ne raportăm la „criza" actuală, ci la o criză care a început în anii de după război şi care continuă. Nivelul real al vânzărilor şi al cotaţiilor artiştilor români este unul care ne situează ultimii pe orice listă europeană sau de altă dimensiune. Nu discutăm despre Brâncuşi şi alţi artişti care au fost susţinuţi de către occidentali, ci numai despre cei care au trăit experienţa convieţuirii într-un context în care societatea nu a reuşit niciodată să participe la crearea, susţinerea sau promovarea valorilor.
Perioada „copilăriei" în care se află astăzi susţinerea artei româneşti, raportată la vârsta altor formule de promovare din spaţiul internaţional, face să existe reuşite şi eşecuri, să se afirme dorinţe şi neputinţe, să fie invidii şi aprecieri. Nu de puţine ori, din dorinţa de a parcurge mult mai rapid etape, se ajunge la exegerări şi la producerea de daune care nu se văd poate acum, dar care, peste ani, vor face să apară multe regrete. Orice exagerare, abuz sau forţare a traseului pot conduce la distrugerea a ceea ce a început a se construi în România începând cu anul 1990.
Indiferent de criză, piaţa, fie ea de artă, sau de altceva, dar cu atât mai mult piaţa care oferă publicului frânturi din viaţa sa culturală, are o evoluţie în corelare cu celelalte componente ale vieţuirii. Schimbările aduse de noua criză au făcut ca cei care investesc să fie mult mai selectivi, să apeleze la profesionişti în alegerea lucrărilor de artă şi să solicite confirmări ale autenticităţii şi ale circulaţiei lucrărilor de-a lungul timpului. Documentarea este capitolul care s-a conturat ca o necesitate a momentului, iar informarea corectă este ceea ce îşi doreşte fiecare cumpărător.
Preţurile se menţin oarecum la nivelul anului precedent, fără a scădea, dar se menţin cu greu, susţinute de eforturi de cercetare a traseului proprietăţii. Minciuna sau circulaţia unor informaţii exagerate, fac deja ca o parte dintre cumpărători să se îndoiască de veridicitatea afirmaţiilor privind creşterea valorii unor lucrări de artă. Dimpotrivă, cumpărătorul aşteaptă ca preţul să scadă sau să se menţină la un nivel corect şi, astfel, investiţia să fie plauzibilă.
În ceea ce priveste oferta de piaţă, imaginaţia este capitolul care şi-a spus cuvântul în anul care a trecut. Noutăţile privind susţinerea artei contemporane, editarea de materiale documentare complete şi corecte, reale din punct de vedere documentar şi financiar, organizarea de evenimente culturale şi participarea la activităţi sociale, au făcut ca jucătorii de pe piaţă să se diferenţieze, iar publicul să aprecieze calitatea.

2 Arta veche rămâne regina vânzărilor. Eforturile făcute de-a lungul anilor pentru promovarea artei contemporane în licitaţii începând cu anul 2002, chiar dacă nu au condus la o spectaculoasă mişcare, au reuşit să transmită publicului mesaje încurajatoare. Expoziţii lunare la Hilton Art Club, la Biblioteca Centrală Universitară şi în alte spaţii, mai mult sau mai puţin convenţionale, au reuşit să adune foarte mulţi adepţi, chiar dacă nu şi cumpărători.
Două mari evenimente organizate în primăvara lui 2010 la galeria de artă Apollo, împreună cu Casa de licitaţii Goldart şi Uniunea Artiştilor Plastici, au făcut ca artiştii contemporani – tineri şi artişti cu experienţă – să fie vizionaţi şi licitaţi. Poate cea mai semnificativă ofertă de artă contemporană de pe piaţa din această perioadă s-a încheiat cu vânzarea a peste 55% dintre lucrări. Reeditată o lună mai târziu, expoziţia „Artistul la lucru în România", s-a bucurat de aceeaşi mare audienţă.
În tot acest interval, oferta fiecărei licitaţii organizate de Casa Goldart conţine capitolul artă contemporană, procentul vânzării acestora variind între 15% şi 60%.
De un mare succes s-a bucurat expoziţia „Artişti români în spaţiul mediteraneean", organizată de Goldart în Aula Bibliotecii Centrale Universitare din Bucureşti. Creaţiile maeştrilor au fost licitate într-un procent de peste 80%. Spre finalul anului, prezenţa inedită în spaţiul neconvenţional al unui Mall a adus un public numeros, iar vânzările în licitaţie publică au atins procentul de 96%. Este o confirmare a faptului că arta nu este destinată numai prezenţei în muzee şi în expoziţii, ci oamenilor.

3 Sunt cel puţin două trasee interesante pe care piaţa de artă s-ar putea înscrie. Unul este reprezentat de promovarea mult mai puternică a artei contemporane, care va trebui să ocupe locul gol lăsat de arta interbelică, epuizată în decursul a două decenii. Aflată deja în colecţii care nu sunt ameninţate de criză, operele interbelice importante vor rămâne acolo cel puţin un deceniu, astfel încât noile direcţii artistice sunt aşteptate.
Va fi un an în care experimentele artistice (efemere) susţinute în Occident, în anii în care banii nu prea contau atunci când erau oferite sponsorizări sau când se făceau achiziţii, vor fi din ce în ce mai puţine, astfel că artiştii se vor apleca spre formule concrete a căror suprafaţă, textură şi materialitate va trebui să fie uşor de acceptat de către cumpărător. Solicitarea de cumpărare din partea muzeelor din România, care a lipsit în toţi aceşti ani, va lipsi şi în 2011, ceea ce va accentua traseul adaptării creaţiei artistice, inclusiv ca dimensiune. Ateliere de creaţie nu există, artistul nu are mijloace materiale suficiente, solicitări nu vor mai fi ca în perioada deceniului anterior, astfel încât, de la dimensiuni medii şi mari, anul 2011 ne va oferi, cu siguranţă, dimensiuni adaptate spaţiului de locuit şi un plus de creativitate. În acelaşi timp este posibil ca societatea să realizeze importanţa creaţiei şi să pună accent pe ea în domenii economice, acolo unde designul şi arta pot aduce plusvaloarea, iar artişti, galerişti şi case de licitaţii vor căuta formule creative de atragere a publicului.
Mai poate funcţiona un traseu, cel al speculaţiilor de pe piaţă, aşa cum se întâmplă oriunde în lume. Astfel, unii jucători (artişti, galerii şi case de licitaţii) este posibil să încerce să forţeze atât preţurile, cât şi afirmarea unor vânzări spectaculoase. Este foarte posibil ca acest demers managerial şi de marketing, garnisit cu oferte culinare şi bahice, să funcţioneze pe termen scurt, dar, pe termen lung, va exista pericolul de a se întoarce ca un bumerang împotriva întregii pieţe.
În ritmul ei încet, piaţa de artă din România a ajuns la cota reală de 100.000 euro, cea mai scumpă lucrare vândută până acum în România şi consemnată în acte financiare. Cine a cumpărat astfel de lucrări are şi aşteptări privind revinderea, daca va fi cazul, la cel puţin acelaşi preţ. Ori, dacă acest lucru nu se va întâmpla, pierderea poate fi foarte mare şi întregul efort de două decenii poate fi năruit!
Aşteptările sunt legate de informarea corectă a clientului asupra evoluţiei pieţei, mass-media având un rol foarte important. Transparenţa este garanţia unei construcţii pe termen lung, iar răbdarea şi cumpătarea, atât a artiştilor contemporani, cât şi a celor care comercializează artă, sunt elementele care ar putea să stea la baza construcţiei şi susţinerii unei adevărate şi durabile pieţe de artă românească.
Un alt element care lipseşte şi de care este nevoie pe piaţa de artă, de fapt în întreg spaţiul cultural românesc, este acela al susţinerii reciproce, al respectului faţă de creaţie şi valoare. Dacă psihologia românului nu se va modifica (adapta), vom avea în continuare parte de lamentări, de acuze, de aprecieri negative, toate de conjunctură şi fără responsabilitate.
„Criza" despre care se vorbeşte există numai acolo unde nu este loc de altceva. Artistul nu a fost şi nu trebuie să fie niciodată în criză. Creativitatea este soluţia.


SECERĂTOARE DE OAMENI
SECERĂTOARE LEGĂTOARE
SECERĂTOARE CU GREBLE

alăturat:
Simona Nuțiu Gradoux, postura vegetală

Suzana Dan
artistă și inițiatoare a evenimentului Noaptea Albă a Galeriilor

1 Criza economică determină investiții din partea celor care și le permit, fiindcă sunt cu mult mai sigure decât un depozit bancar. Nu degeaba prețul aurului a crescut anul acesta spectaculos, nu întâmplător casele de licitații au înregistrat cifre record de vânzări. Local, criza pe de o parte a „înghețat" activitatea unor galerii și, pe de altă parte, a „dezghețat" imaginația, determinând înmulțirea spațiilor de artă contemporană care o promovează, fără a avea neaparat un profil comercial.

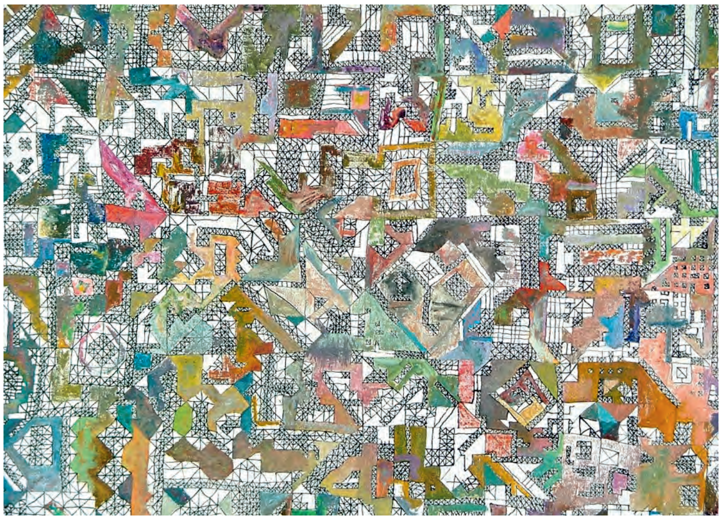
2 În 2010, nu am simțit că s-ar fi petrecut ceva spectaculos, am plutit cu toții. Din RO se vinde marfă care „merge" pe trend-ul actual. În România se vinde (încă) ceea ce este în ton cu canapeaua din casă.

3 Piața de artă va evolua pozitiv în momentul în care artiștii vor fi promovați corespunzător. Atâta timp cât piața de artă este un domeniu care nu caută să ofere șansa dezvoltării unui artist și se prezintă ca un business care „nu are ce să-l privească", totul va merge ca uns pe o pantă descendentă. Pentru 2011 am cele mai frumoase așteptări!

Mihai Zgondoiu
artist vizual, coordonator ATELIER 030202, spațiu de artă contemporană

1 Putem discuta generalități sau strategii de atac, despre cum ar trebui încurajați artiștii, instituțiile de artă și cultură de către statul român, despre cum o piață aproape inexistentă în comparație cu celelalte țări europene supraviețuiește utopic prin cataloage de licitații și târguri de artă internaționale. Dacă înainte de așa-zisa criză, cei câțiva colecționari serioși care investeau în arta românească contemporană cumpărau modic în cercuri restrânse creând falsa impresie a unei piețe de artă, acum aceștia investesc sume de bani în opere canonice, cu cote fixe.

2 Din datele pe care le dețin, aproape toate galeriile din România care au participat la târguri internaționale în anul 2010 au vândut foarte puțin sau, majoritatea, deloc. Îngrijorarea acestor instituții care fac comerț de artă mai mult decât eveniment cultural este următoarea: dacă nu apare un colecționar care să îi salveze peste noapte, vor trebui să își mute sediul definitiv în spațiul virtual. E mai ieftin să ai un site/blog și să deschizi, din când în când, câte o expoziție de acasă de la tine, într-un apartament de bloc. Nu am inventat noi conceptul de pop-up gallery, deși ni se potrivește perfect!
Referindu-mă strict la vânzările făcute de artiștii români contemporani în România, pot numi aici câteva succese ale momentului, înregistrate în licitațiile de artă sau în vanzări libere: Francisc Chiuariu, Diana Serghiuța, Bogdan Rață, Alina Slimovschi, Irina Garcia, Aurel Tar.



alăturat:
Robert Koteles,
Nașterea culorilor

jos:
Casa de liccitații Goldart,
Galeria Apollo

3 Sunt o fire optimistă și cred că lucrurile se vor echilibra în timp. Chiar dacă în ultimii ani s-au închis câteva galerii, unele chiar de prestigiu, veștile bune anunță deschiderea unor spații noi de promovare și comercializare a artei contemporane. Faptul că artistul român a învățat să se promoveze și singur prin noile mijloace media din spațiul virtual îi dă o șansă în plus să fie „pescuit" într-un timp mai scurt de către o instituție de profil din străinătate. România are un potențial ridicat în producția de artă contemporană, dar (încă) nu are mijloacele necesare (instituții și profesioniști) care să o susțină.

Dan Mircea Cipariu
scriitor, președinte
Asociația Euro CulturArt

1 E important de precizat că nici înainte de criză piața de artă din România nu s-a sprijinit pe mecanisme profesioniste de piață: nu are agenți, nu are cerere și nici finanțare de la instituțiile statului abilitate să susțină creația vizuală contemporană. Practic, nu avem o piață normală, ci una în care există doar interesul de capitalizare a unor bani privați pentru opere de artă aparținând, de obicei, acelorași investitori. E un circuit închis, în care nu există o evaluare reală. Criza i-a împins, însă, pe jucătorii de pe piață spre profesionalizare și marketing, cu efecte, unele dintre ele notabile, asupra vânzărilor.

2 Iau în calcul, în primul rând, operele artiștilor în viață: mă gândesc la „Îngerii" lui Francisc Chiuariu care au fost „adjudecați" pentru 8.500 euro, în cele două sesiuni Artmark, la „lucrări semnate de Mihai Zgondoiu, Mihail Coșulețu ori Cristian Răduță, cu lucrări expuse la Atelier 030202 ori în alte galerii din țară și străinătate, care au avut și succes de piață, dincolo de evidentul succes de critică și receptare.

3 Eu aștept să avem mecanisme transparente pentru piața de artă, în care să nu existe finanțări ale Ministerului Culturii din opt în opt ani de zile, și ele discutabile. Să avem profesioniști și o revistă de artă în care acești profesioniști să se poată exprima. Fie că sunt curatori, critici și comentatori de artă, galeriști, agenți (impresari), editori! Nu cred, cu resursele financiare volatile, să avem mari salturi în 2011!

Diana Dochia
general manager Anaid Art Gallery

1 Criza actuală a adus în primul rând atât pe plan local, cât şi internaţional, o atenţie mult mai mare a colecţionarilor faţă de obiectele achiziţionate. Există o tendinţă de achiziţionare a operei de artă în perioada de criză economică, opera de artă devine în această perioada o valoare certă de investiţie.
Este adevărat că se cumpăra în general nume deja consacrate pe piaţa de artă contemporană şi destul de puţine opere de artă semnate de artişti emergenţi. Însă constanţa unor galerii care au impus deja nume de artişti pe piaţa românească şi internaţională şi a unor case de licitaţie care vând artă contemporană conduce la formarea unei pieţe interne şi chiar a unui colecţionar interesat de achiziţionarea artei contemporane.

2 Anul 2010 a condus la o mai bună vizibilitate şi la un nivel crescut de vânzare de opere de artă contemporană prin licitaţii (ex. Artmark) pe plan intern şi apariţia unor noi pârghii de promovare pe plan extern prin târgurile de artă ce au ca target promovarea artei din estul Europei. Există în această perioada un vădit interes al Europei de Vest pentru arta produsă şi promovată de galeriile din estul Europei. Se caută în general artiştii tineri, dar care sunt deja consacraţi pe piaţă, ca Suzana Dan, Alexandru Rădvan, Tara (von Neudorf), Andras Szabo, Traian Boldea; dar şi cei emergenţi ca Adrian Preda. Anaid Art Gallery a participat în 2010 la două târguri de artă: Berliner Liste 2010, Berlin, Germania cu artiştii Alexandru Rădvan, Suzana Dan, Adrian Preda, Tara (von Neudorf) şi la Art.Fair Budapesta cu artistul Tara (von Neudorf).

3 Piaţa de artă contemporană va fi pe o curbă ascendentă în viitor, adică în creştere. Este adevărat că este încă nevoie de eforturi susţinute din partea tuturor actanţilor – artişti, galerii, case de licitaţie, centre culturale, muzee – pentru a forma un sistem cultural bine definit, însă prin perseverenţă şi consecvenţă există şanse de reuşită. Anul 2011 va aduce o deschidere pe plan internaţional şi o constanţă sau o creştere fin perceptibilă pe plan local.

Anca Dănilescu
junior Communication Manager Artmark

1 În mod paradoxal, criza actuală a reuşit să pună în mişcare rotiţele pieţei de artă din România. În condiţiile în care pieţele care atrăgeau în mod tradiţional toată atenţia, cum ar fi cea imobiliară, au avut de suferit în urma crizei, investitorii s-au îndreptat către zona artei. Piaţa de artă din România, o piaţă aflată abia la început şi încă slabă, chiar şi în comparaţie cu cea din ţări vecine precum Ungaria, a înregistrat totuşi un randament mediu anual spectaculos, de 27,04%. Evident, din ce in ce mai mulţi şi-au dat seama că o investiţie în artă este una deosebit de rentabilă aşa că azi, la licitaţii, colecţionarilor înveteraţi li se alătură şi o serie de investitori al căror apetit pentru artă a fost stârnit tocmai de această piaţă care reuşeşte să ţină piept crizei.

2 La capitolul succese putem enumera toate licitaţiile Artmark din 2010. De cele mai multe ori s-au adjudecat aproximativ 90% dintre loturile expuse, s-au stabilit recorduri de autor şi recorduri de piaţă. Dacă ar fi să luăm ultima licitaţie Artmark, cea care aniversa 2 ani de existenţă a galeriilor Artmark şi care s-a ţinut în sistem duplex Bucureşti-Sibiu pe 16 decembrie 2010, vom vedea că s-au licitat 89 din cele 98 de loturi existente, că s-a obţinut o sumă de 1.289.400 de euro, cea mai mare sumă obţinută vreodată în cadrul unei licitaţii de artă din România şi că, de asemenea, s-a mai stabilit un record – „Păstoriţa" lui Grigorescu devenind, cu 175.000 de euro, cel mai scump tablou adjudecat la vreo licitaţie românească. După cum se vede, în România cel mai bine se vinde pictura de patrimoniu. Raritatea, apartenenţa la unele colecţii de renume şi o semnătură cât mai sonoră sunt elementele cele mai căutate, pentru că sunt semnele unei investiţii sigure şi rentabile. De aceea şi lucrările aflate în topul tranzacţiilor locale sunt lucrări de Grigorescu, Ressu, Tonitza, nume aflate inclusiv în manualele şcolare, iar unele dintre aceste lucrări deja au fost împrumutate de către proprietari unor muzee locale, cum ar fi Muzeul Brukenthal din Sibiu şi Muzeul de Artă din Ploieşti.

3 Piaţa de artă românească îşi va continua drumul ascendent. Publicul a apucat să se familiarieze cu piaţa de artă şi sperăm că îşi va diversifica gusturile. Deja cele două licitaţii de sculptură de patrimoniu organizate de Artmark în 2009 şi 2010 au avut vânzări de 50, respectiv de 71%, ceea ce arată că investitorii în artă sunt dornici să aducă varietate în colecţiile lor. Tocmai pentru a vedea cât de receptivi sunt amatorii români de artă, Artmark a pregătit pentru 2011 o serie de licitaţii tematice cum ar fi o licitaţie de grafică, Licitaţia Alb-Negru din ianuarie, urmată de o Licitaţie de Design Modern şi Contemporan în februarie şi multe alte surprize. De asemenea, vom continua să aducem arta aproape de iubitorii de artă din provincie, continuând seria licitaţiilor în sistem duplex cu licitaţii ce se vor ţine simultan atât în Bucureşti, cât şi în oraşe precum Târgu Mureş, Braşov sau Iaşi.
Cu ajutorul unei combinaţii de profesionalism, expertiză, soluţii tehnice inedite (ultima licitaţie Artmark difuzată live on line a avut aproape 1.000 de telespectatori, mai mulţi chiar decât unele televiziuni) şi inovaţie (deja faimoasele duplexuri, dar şi nişte expoziţii la centrul cultural ArtSociety, care bănuiesc că vor capta atenţia multora), cred că piaţa românească de artă are toate şansele ca în 2011 să îşi găsească şi să îşi consolideze finalmente un loc alături de surorile sale mai mari din Europa.

Alina Cristescu
manager Galeria Calina, Timişoara

1 Cel mai mult mă îngrijorează faptul că nu mai aud în galerie: „Dacă aş avea bani, aş cumpăra asta!". O pierdere majoră, din
punctul meu de vedere, o reprezintă categoria de public/clienţi recent câştigaţi, interesul lor pentru artă fiind deturnat deocamdată.

2 În mod paradoxal, licitaţiile au recorduri de preţ, iar arta contemporană a început, timid ce-i drept, să aibă căutare şi clienţi. Artişti tineri, practic necunoscuţi, au realizat preţuri de vânzare record, de patru ori valoarea estimată a lucrării. Nimeni nu poate garanta continuitatea acestui succes, dar el înseamnă totuşi ceva. Realismul este destul de căutat.

3 Aşteptările mele sunt concentrate în primul rând pe continuarea unui bun program al galeriei, fără compromisuri. De asemenea, nu-mi pot imagina că mulţimea de case şi spaţii publice nou construite vor rămâne goale şi impersonale.

9

EXPOZIȚII ROMÂNEȘTI ÎN STRĂINĂTATE

Romanian Exhibitions Abroad

e.cités

Rencontrer l'Europe – Bucarest

coperta secţiunii:
Luminitza Liboutet

stânga:
Călin Dan

jos:
«Je ne savais pas que tu existais». Workshop ESADS, mai 2010, initié par Gaby Farage (du Collectif bordelais «Le bruit du frigo»).

pagina alăturată, sus (primele două imagini):
Studio Basar (Alex Axinte & Cristi Borcan)

pagina alăturată, sus (imaginea dn dreapta):
Anonim

pagina alăturată, jos:
Andrei Mateescu

În toamna lui 2010, mai precis în luna noiembrie, Bucureştiul a fost la întâlnire cu Europa la Strasbourg. Organizat de Apollonia European Art Exchange şi partenerii săi[1], *e.cités / Rencontrer l'Europe – Bucarest* este un proiect cadru ce prilejuieşte în fiecare an invitarea unui oraş european. Iniţiat de Dimitri Konstantinidis[2], curator şi critic de artă, directorul şi fondatorul Asociaţiei Apollonia, proiectul a antrenat participarea a peste 20 de artişti şi curatori din România, generând cinci expoziţii de artă video şi fotografie, două workshop-uri, un colocviu internaţional şi o serie de publicaţii, între care un catalog cuprinzător care conturează principalele tendinţe din creaţia contemporană din România.
Pornind de la conceptul-cheie al proiectului – urbanitatea contemporană – curatorii invitaţi, Irina Cios, Erwin Kessler şi Mihai Oroveanu, au propus viziuni diferite asupra problematicilor generate de raportarea la oraş şi la spaţiul public, filtrate prin intermediul creaţiilor video sau de fotografie propuse de artiştii invitaţi.
Structurat pe două voleuri – *Transitions Urbaines* şi *Multi-pli-cités* –, proiectul Irinei Cios a invitat publicul la întâlnirea cu opt artişti români care explorează spaţiul fotografiei. Reunind viziuni şi personalităţi distincte, selecţia artiştilor aduce împreună generaţii diferite de creatori, profesori şi discipoli. Este vorba despre Michele Bressan, Alexandra Croitoru, Regele Ionescu, Iosif Király, Luminitza Liboutet, Andrei Mateescu, Studio Basar (Alex Axinte & Cristi Borcan), Roxana Trestioreanu – artişti care au o abordare complexă, centrată pe fotografie dar care integrează în egală măsură obiectul, performativitatea, spaţiul urban sau intervenţia participativă. Transitions Urbaines se articulează pornind de la caracterul tranzitoriu al prezenţei umane în spaţiul urban contemporan, punând în discuţie alienarea, uniformizarea şi masificarea individului contemporan sub amprenta consumerismului. *Multi-pli-cités* explorează diversitatea de sensuri generată de contextul urban contemporan, cu toate particularităţile ce decurg din amprenta încă proaspătă a comunismului, analizate din perspectiva conceptelor deleuziene de pliu şi multiplicitate. Imaginea urbană este citită ca o „imagine pliu" care revelează şi ascunde, pune în legătură şi separă. Oraşul se transformă în permanenţă şi structurile sale se depliază şi se repliază odată cu lectura vizuală, oferind o multitudine de posibile percepţii. Imaginea urbană defineşte cadrul identităţii plurale pe care o trăim fiecare, raportându-ne în permanenţă la mai multe realităţi spaţio-temporale. Trecutul recent, intimitatea, timpul-imagine, icon-ul, alteritatea, mobilitatea, reconstrucţia sunt câteva dintre cheile de lectură propuse. Dialogul între generaţii contribuie la diversificarea punctelor de vedere. Întregul proiect îşi propune să ilustreze tendinţele actuale în creaţia fotografică din România, pornind de la specificitatea contextului urban de emergenţă.
Proiectul propus de Erwin Kessler – *DE MANAKI À AUJOURD'HUI* – reuneşte lucrări de video, film şi fotografii contemporane şi istorice semnate de Dan Acostioaei, Lucian Alexe, Michele Bressan, Cristina David, Cristian Ionescu, Signe Lillemark Chiper, Claudiu Lucaci, fraţii vlahi Milton şi Yanaki Manaki, Gili Mocanu, Eliza Mureşan. Proiectul aduce împreună pionierii cinematografiei şi fotografiei în Balcani şi producţiile cele mai recente ale tinerilor videaşti din România. Expoziţia reuneşte astfel fotografii şi scurtmetraje semnate de Fraţii Manaki, realizate la

începutul secolului 20, şi un program video reunind producţii din 2009 – 2010 sub titlul *As far as I can tape.*
O a treia propunere ce a reunit fotografii ale Bucureştiului interbelic a fost semnată de Mihai Oroveanu. Tiraje contemporane după negative pe sticlă 13x18, cu autori necunoscuţi, completează întâlnirea cu Bucureştiul, aducând un aspect nostalgic documentar. Acest interes pentru documentarea oraşului, aflat în perioada interbelică în plin proces de modernizare şi emancipare europeană, revelează o faţetă nouă în procesul de investigare vizuală a spaţiului urban. „Portretele" de arhitectură lasă să transpară un soi de echilibru ce conferă o anumită unitate într-un ansamblu eteroclit. Deşi imaginile sunt limitate la o anumită perioadă istorică, ele funcţionează ca o invitaţie/provocare de a vedea totul la faţa locului.
Completate de workshop-urile coordonate de Irina Botea şi Călin Dan cu studenţii şcolilor superioare de artă şi arhitectură din Strasbourg şi de colocviul *RÉCITS D'URBANITÉ – Quand l'art et l'architecture s'en mêlent* ce a adus împreună teoreticieni, artişti şi arhitecţi din Germania, Franţa şi România, întreg proiectul a prilejuit o întâlnire cu o Românie diferită de ceea ce a prezentat în ultimul timp presa franceză şi europeană, care nu doar poate purta un dialog de la acelaşi nivel, ci are o contribuţie consistentă la patrimoniul creaţiei contemporane.

Note:
[1] La Ville de Strasbourg, Institutul Cultural Român, DRAC Alsace, Ecole Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg, St'art 2010 – Foire Européenne d'Art Contemporain de Strasbourg, Institut Culturel Italien de Strasbourg, Centrul Internaţional pentru Artă Contemporană Bucureşti (CIAC), Dernières Nouvelles d'Alsace, MNAC Bucureşti.
[2] Director FRAC Alsace în perioada 1991-1997, el a fost Şeful programului „Echanges artistiques européens avec les pays de l'Europe centrale et orientale" al Consiliului Europei.

// EXPOZIŢII

5 – 30 / 11 / 2010 • Espace Apollonia: TRANSITIONS URBAINES – Fotografie contemporană
Artişti: Alexandra Croitoru, Iosif Kiraly, Andrei Mateescu, Studio Basar (Alex Axinte & Cristi Borcan)
Curatori: Irina Cios, Dimitri Konstantinidis

4 – 20 / 11 / 2010 • Institutul Cultural Italian, Strasbourg
Irina Botea • Before a National Anthem • artă video

25 – 30 / 11 / 2010 • În cadrul ST'ART 2010, 15e Foire Européenne d'Art Contemporain de Strasbourg.
Stand Apollonia: Multi-pli-cités – Photographie contemporaine
Artişti: Michele Bressan, Alexandra Croitoru, Regele Ionescu, Iosif Kiraly, Luminitza Liboutet, Roxana Trestioreanu.
Curator: Irina Cios

Bucarest, l'entre deux guerres – Photographie historique
Curator: Mihai Oroveanu

De Manaki à aujourd'hui
Vidéos, films et photographies.
Artişti: Dan Acostioaei, Lucian Alexe, Michele Bressan, Cristina David, Regele Ionescu, Signe Lillemark, Claudiu Lucaci, Milton Manaki, Yanaki Manaki, Gili Mocanu, Eliza Mureşean.
Curator: Erwin Kessler

// WORKSHOP-uri

2 – 4 / 11 / 2010 • Irina Botea coordonează un workshop în cadrul l'Ecole Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg • Călin Dan coordonează un workshop în cadrul l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg

// COLOCVIU

5 / 11 / 2010, 8:30 – 13:00
RÉCITS D'URBANITÉ. Quand l'art et l'architecture s'en mêlent
Participanţi: Irina BOTEA, Christelle CARRIER, Călin DAN, Christophe DOMINO, François DUCONSEILLE, Praline GAY PARA, Andrwea GRIGOROVSKI, Alain JUND, Jean-Christophe LANQUETIN, Cristiana MAZZONI, Dominik NEIDLINGER, Collectif OÙLÀ, Daniel PAYOT, Laurent REYNES

Ecole Supérieure Des Arts Décoratifs De Strasbourg
1, rue de l'Académie, Strasbourg

Romanian Cultural Resolution

Artiştii Mircea Cantor, Dan Perjovschi, Ion Grigorescu, Adrian Ghenie, Ştefan Constantinescu, Ioana Nemeş şi mulţi alţii au participat la expoziţia „Romanian Cultural Resolution", prezentată pe 1 mai 2010 la Leipzig şi însoţită de proiecţii de filme româneşti.

1. „An Image instead of a Title". Curator: Mihnea Mircan. Artiști: Mircea Cantor, Anca Munteanu Rîmnic, Ciprian Mureșan, Ioana Nemeș, Miklos Onucsan, Cristian Rusu, Serge Spitzer.
2. „Here and Then". Curator: Magda Radu. Artiști: Alexandra Croitoru & Ștefan Tiron în colaborare cu Vasile Pop-Negreșteanu, Adrian Ghenie, Ion Grigorescu și Matei Lăzărescu, Julian Mereuță, Aurelia Mihai, Ciprian Mureșan & Adrian Ghenie, Miklos Onucsan.
3. „Fetish Factory". Curator: Adrian Bojenoiu. Artiști: Pavel Brăila, Ștefan Constantinescu, Daniel Knorr, Alexandru Niculescu, Dan Perjovschi.
4. „The Painting Section". Curator: Mihai Pop. Artiști: Ioana Bătrânu, Corneliu Brudașcu, Sorin Câmpan, Constantin Flondor, Adrian Ghenie, Gheorghe Ilea, Victor Man, Gili Mocanu, Șerban Savu.

în centru:
Arta românească la Țesătoriile Leipzig. Ion Grigorescu, Matei Lăzărescu

pagina alăturată:
Arta românească la Țesătoriile Leipzig. Julian Mereuță

Expoziția românească deschisă la Halle 12 Spinnerei din Leipzig a prezentat idei și imagini ale culturii postcomuniste, reunind lucrări a circa 30 de artiști create în ultimii 20 de ani.
Acestea au fost grupate în patru secțiuni, în fiecare regăsindu-se nume dintre cele mai importante din arta contemporană românească. Proiectul este realizat în jurul conceptului de „cultural resolution" – o analiză a discursului cultural contemporan prin artă. O temă predominantă este natura culturală profundă a experienței postcomuniste, caracterizată prin referirea constantă la trecut, căreia îi corespunde proiecția unui viitor democratic. Aceste două caracteristici alcătuiesc un discurs cultural, care își are originea în moștenirea supărătoare a unui regim politic decăzut. Lucrările incluse în expoziția „Romanian Cultural Resolution" au fost realizate pentru a pune întrebări în legătură cu timpul și spațiul specifice acestei experiențe postcomuniste și pentru a deconstrui utopia culturală.
Expoziția a fost însoțită de proiecțiile peliculelor „Amintiri din Epoca de Aur", de Cristian Mungiu, Ioana Uricaru, Hanno Hoffer, Răzvan Mărculescu și Constantin Popescu Jr., „A fost sau n-a fost?", de Corneliu Porumboiu și „Hârtia va fi albastră" de Radu Muntean.
Evenimentele au fost organizate de centrul de cultură contemporană Club Electro Putere din Craiova, fondat în 2009 de Adrian Bojenoiu și Alexandru Niculescu, în colaborare cu Institutul Cultural Român din Berlin.

sus:
Arta românească la Ţesătoriile Leipzig. Mihai Pop

pagina alăturată:
Arta românească la Ţesătoriile Leipzig. Ion Grigorescu, Matei Lăzărescu

ROMANIAN CULTURAL RESOLUTION

The exhibition presents ideas and images of the changing post-Communist culture created by Romanian visual arts in the last twenty years.
The event is built around the concept of "cultural resolution", an analysis of contemporary cultural discourse through art. A dominant theme is the deep cultural nature of the post-Communist experience characterized by a constant reference to the past and the corresponding projection of a democratic future. Both these features make a specific cultural discourse, originating in the distressing legacy of a decayed political regime.
The fall of Communism, and the instinctive rejection thereof, have been followed by two decades of self-imposed learning of the fundamentals of democracy. The art works that make up the "Romanian Cultural Resolution" project aim to raise questions about the time and space typical of this post-Communist experience. It takes an introspective look at contemporary art and culture and dismantles the previous cultural utopia.
The exhibition is made up of four trustee projects with contributions from the most important names in Romanian contemporary art.
"An Image instead of a Title". Curator: Mihnea Mircan. Artists: Mircea Cantor, Anca Munteanu Rîmnic, Ciprian Mureşan, Ioana Nemeş, Miklos Onucsan, Cristian Rusu, Serge Spitzer.
"Here and Then". Curator: Magda Radu. Artists: Alexandra Croitoru & Ştefan Tiron in colaboration with Vasile Pop-Negreşteanu, Adrian Ghenie, Ion Grigorescu with Matei Lăzărescu, Julian Mereuţă, Aurelia Mihai, Ciprian Mureşan & Adrian Ghenie, Miklos Onucsan.
"Fetish Factory". Curator: Adrian Bojenoiu. Artists: Pavel Brăila, Ştefan Constantinescu, Daniel Knorr, Alexandru Niculescu, Dan Perjovschi
"The Painting Section". Curator: Mihai Pop. Artists: Ioana Bătrânu, Corneliu Brudaşcu, Sorin Câmpan, Constantin Flondor, Adrian Ghenie, Gheorghe Ilea, Victor Man, Gili Mocanu, Şerban Savu.

When History Comes Knocking:

Romanian Art from the 80s and 90s in Close Up

Galeria Plan B, Berlin
3 decembrie 2010 – 19 februarie 2011
Curator: Judit Angel
Cu sprijinul Institutului Cultural Român din Berlin
Participanți: Alexandru Antik, Sándor Bartha, Rudolf Bone, Călin Dan, Mircea Florian, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Kinema Ikon, Iosif Király, Călin Man, Dan Mihălțianu, Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Miklos Onucsan, Dan Perjovschi, Eugenia Pop, Decebal Scriba, Nadina Scriba, Dan Stanciu, subREAL, Laszló Ujvárossy, Sorin Vreme.

în centru:
Imagini din expoziție

În anii '90, reprezentarea internaţională a artei central-est europene oscila între tendinţa exotizării – care, având la bază diferenţierea a priori stabilită, servea unor practici de delimitare/excludere – şi direcţia integratoare-universalistă – care, aducând diferenţele est-vest la un numitor comun, „european", neutraliza de fapt specificul local. În ultimii ani, însă, asistăm la estomparea mentalităţilor colonialiste/auto-colonizatoare, la evidenţierea irelevanţei conflictului cultural est-vest, la apariţia unor publicaţii de specialitate în domeniu, precum şi la prezenţa, deşi nespectaculoasă, dar totuşi crescândă, a artei ţărilor post-socialiste în diverse expoziţii internaţionale.

text de JUDIT ANGEL

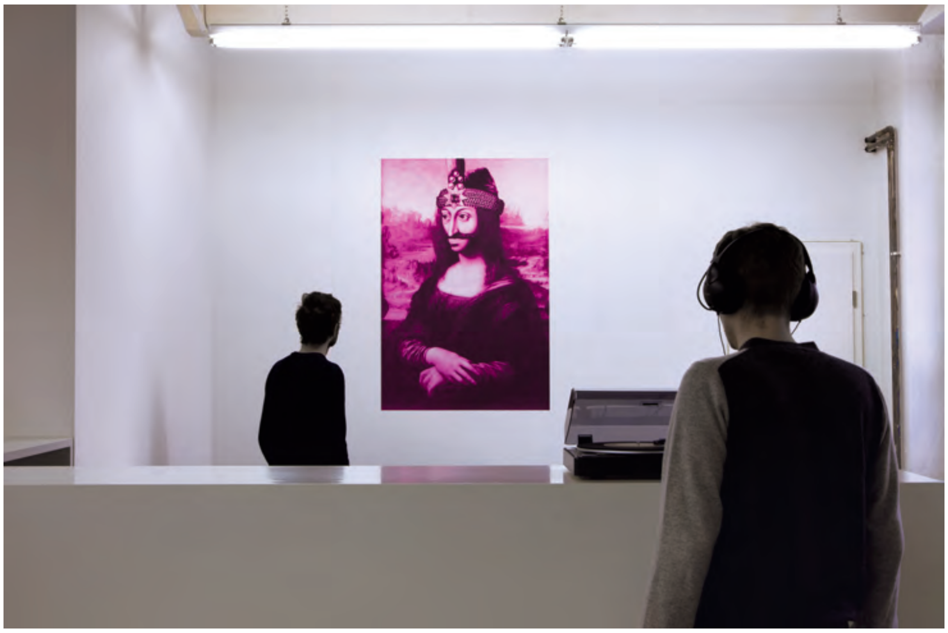
Dacă în prezent putem vorbi despre începutul sedimentării procesului de re-evaluare a artei central-est-europene[1] a anilor '60-'70, expoziția galeriei Plan B din Berlin propune deschiderea unui nou capitol, cel al tranziției post-comuniste, văzute prin prisma unor lucrări de artă românești din perioada anilor '80-'90. Dramatică și spectaculară, revoluția română din 1989 nu este totuși decât punctul de turnură al unui proces de transformare început mai devreme, invizibil la suprafața societății, dar prezent la nivelul spiritualității, culturii și artei locale. Dacă arta românească neoficială a deceniului opt a reprezentat o „alternativă estetică" față de puterea comunistă, miza anilor '90 a fost legitimarea rolului artistului în contextul „stării de urgență" generate de caracterul brusc și extrem de rapid al schimbărilor. Expoziția galeriei Plan B se concentrează asupra direcției experimentale a artei românești a anilor '80-'90, manifestă în medii ca fotografie, video, instalație, acțiuni și performance, artă digitală. Unul dintre motivele selecției este faptul că, la nivelul acestei tendințe, urmărirea raportului artă – societate are relevanță crescută.

Înainte de 1989, această orientare – caracterizată prin atitudine experimentală față de creație și limbajul artistic, sensibilitate istorică, mitologii personale, mesaj politic – a beneficiat de o publicitate minimă. Neputând controla subiectivitatea și inovațiile de limbaj, considerându-le periculoase, puterea comunistă nu tolera astfel de manifestări. Câștigul spectaculos în vizibilitate al direcției experimentale în anii '90 se datorează suprapunerii acesteia cu cerințele „ad-hoc" ale scenei artistice locale: manifestarea responsabilității sociale și politice a artistului, restabilirea comunicării cu publicul și racordarea la scena artistică internațională. Expoziția nu urmărește reconstituirea exhaustivă a artei epocii, văzută dintr-o perspectivă documentară-istorică. Aducând în prim-plan lucrările de artă, propunând conexiuni prin crearea unor vecinătăți/grupaje – axate pe subiecte ca experiment, oraș, istorie, memorie, răspundere, individ, artist, laborator/atelier – demersul curatorial propune spre re-evaluare operele eliberate de judecățile de valoare generate de istoria lor imediată. În același timp, prin selecția urmărită, lucrările de artă propun diverse posibilități de reconstituire ale contextului lor istoric. Extinzându-se dincolo de aria expozițională obișnuită, prezentarea lucrărilor experimentează potențialul atmosferic și semantic al spațiilor anexe ale galeriei: antreul, depozitul, coridorul și atelierul. Rămânând în surdină, istoria este totuși prezentă. Așa cum sugerează titlul expoziției, ea „bate în prag", semnalând necesitatea istoricizării, a interogării valabilității obiectului artistic dintr-o perspectivă în care trecutul comunist încetează să domine asupra percepției prezentului.

Notă:
[1]Seria expoziţiilor, publicaţiilor şi a colecţiei de artă central-est europeană „Kontakt" iniţiate de Erste Bank (Austria), practica curatorială a grupului WHW (Zagreb), expoziţiile recente (http://www.wkv-stuttgart.de/en/programme/2009/exhibitions/subversive/) Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression (2009) şi (http://www.wkv-stuttgart.de/en/programme/2010/exhibitions/re-designing-the-east/) RE-DESIGNING THE EAST. Political Design in Asia and Europe (2010) organizate de Württembergischer Kunstverein Stuttgart, ...Tranzitland ... Un exemplu timpuriu este expoziţia „Experiment în arta românească după 1960" (Galeriile Etaj 3/4, Bucureşti, 1996).

dreapta, sus:
Mircea Florian

dedesubt:
subREAL



When History Comes Knocking: Romanian Art from the 80s and 90s in Close Up

by Judit Angel

In the 90s the representation of Central East European art demonstrated a tendency to oscillate between exoticisation and integration, both trends based on a strategic concept of difference: either a priori presumed, thus serving exclusionist practices, or neutralised in an effort to bring East–West differences under a common, "European" denominator. Lately one notices the erosion of colonialist / self-colonising attitudes, the diminishing relevance of the East-West cultural conflict as well as the increased visibility of post-socialist countries' art due to various international publications and exhibition projects.

In as much as the re-evaluation process of Central East European art of the 60s and 70s is slowly precipitating[1], the exhibition at Galeria Plan B concentrates on a new chapter, that of post-communist transition seen in the light of works of Romanian art from the 80s and 90s. The drama and spectacle that surrounded the Romanian revolution from 1989 establish it as a decisive turning point, yet the transformation process – even if scarcely visible on the level of Romanian society – had in fact begun earlier, finding expression in local thinking and attitudes, culture and art. Whereas non-official Romanian art of the 80s represented an "aesthetic alternative" to communist power, the task of the 90s was the legitimizing of the role of the artist within the framework of the "state of urgency" generated by the extremely rapid changes of the transition period. The frozen time and spatial isolation of the socialist period have been substituted by a time that is considerably speeded up, in which the deconstruction of old structures and the building of new ones represents a simultaneous necessity. The exhibition at Galeria Plan B focuses on the experimental direction of Romanian art of the 80s and 90s, manifestations of which are discernible in various media and genre such as photography, video, installation, action and performance, and digital art. The selection is motivated by the fact that the relationship between art and society is more accessible through these particular forms of art practice. Before 1989 this orientation – characterized by an experimental attitude towards creation and visual language, historical sensitiveness, personal mythologies and political message – benefited from minimum publicity; not being able to control subjectivity and linguistic innovation, the communist power considered them dangerous and refused to tolerate such manifestations. After '89 and throughout the first half of the 90s, there was an explosion in the growth of artists working with experimental and new media. These art forms interfaced well with the "ad-hoc" demands of the local art scene: the artists' need to express their sense of social and political responsibility, to establish communication with the public and to connect with the international art scene. The exhibition does not seek to create an exhaustive reconstruction of the art of the period, nor is it based on a strictly documentary perspective. By bringing works of art to the foreground, and by developing the connections among them – fostered by groupings around themes such as experiment, city, history, memory, individual and collective responsibility, artist, studio/laboratory – the curatorial approach proposes a reevaluation of artworks freed from the aura generated by their immediate history. At the same time, the selected artworks call forth multiple possibilities of reconstructing their historical context. Expanding beyond the usual exhibition area, the presentation makes use of the atmosphere and signifying potential of the gallery's annex spaces such as the lobby, the depot, the hall and the studio. Though it might keep a low profile in this show, history is however present. As the exhibition's title suggests, it "comes knocking", thus signalling the necessity of historicising the art product from a perspective in which the communist past ceases to retain purchase over the perception of the present.

[1] Among others one may mention here the Kontakt collection of Erste Stiftung (Austria), the curatorial and publishing activity of tranzit.org (Austria, Slovakia, The Chech Republic and Hungary), WHW group (Zagreb), and that of the Muzeum Sztuki from Lodzi.

dreapta, sus:
Teodor Graur

stânga:
Rudolf Bone

alăturat:
Miklos Onucsan

Ceramica românească la Paris

text de CRINA CRANTA

Scena ceramicii româneşti îşi îmbogăţeşte portofoliul cu un eveniment strălucitor, conectându-se la pulsul internaţional profesional, cu ocazia celei de-a 44-a Adunări Generale a Academiei Internaţionale de Ceramică (AIC), care a avut loc la Paris în septembrie 2010. Proiectul a fost iniţiat de Uniunea Artiştilor Plastici din România în parteneriat cu Centrul Cultural „Palatele Brâncoveneşti" Mogoşoaia şi Muzeul Naţional de Istorie al României. Coordonatorul proiectului a fost Cristina Popescu Russu.

stânga:
Cristina Popescu Russu

dreapta, sus:
Arina Ailincăi
Ioana Şetran ı Simona Tănăsescu

pagina alăturată:
Georgiana Cozma

Importanţa evenimentului este direct proporţională cu vizibilitatea sa: centre culturale ale diferitelor ţări sau institute culturale în Paris şi mai mult de 30 de galerii din Paris au expus operele ceramiştilor din toată lumea şi s-au înscris în aşa-numitul „Circuit ceramiques", alături de Muzeul Sevres şi Muzeul de Artă Decorativă. România a fost prezentă la sediul ICR Paris printr-o expoziţie a unui grup de 14 ceramişti români, conexe acestei expoziţii fiind Conferinţele Adunării Generale AIC ţinute între 13 şi 16 septembrie la sediul general UNESCO, la care au participat din partea României Arina Ailincăi şi Cristina Popescu Russu, care împreună cu Emilia Chirilă, Gherghina Costea şi Ioana Şetran sunt deja membre AIC.
În meniul prezentării de la Paris a fost inclus un film despre expoziţia de ceramică contemporană de la Palatele Brâncoveneşti 2009, cărţi poştale reprezentând lucrări de ceramică contemporană şi preistorică românească, dvd-uri şi albume cu imagini ale lucrărilor ceramice preistorice şi contemporane.
La fostul sediu al Manufacturii regale de ceramică Sèvres, au avut loc în data de 17 septembrie conferinţe susţinute de câteva ţări, printre care şi România, unde s-au prezentat aceleaşi materiale publicitare, plus o prezentare pe tema ceramicii româneşti (neolitice şi contemporane) ţinută de Dr. arheolog Radian Remus Andreescu şi ceramista Monika Pădureţ, cu text de Romana Mateiaş.
Ceramica se afirmă nu numai ca artă, ci şi ca profesie şi mod de viaţă, nu este numai formă, conţine şi culoare, poate fi mai mult decât decorativă, chiar utilă – util container al unor mesaje profund încărcate mistic, căci în atmosfera generală a operelor participante a predominat discursul de acest tip – încărcat religios, cu adieri experimentale deasupra pietrificării informaţionale.
Suflul nou aparţine bineînţeles generaţiei tinere care a inclus în discursul simbolic caracteristicile tehnologiei – şi astfel iau naştere hibrizi timizi ce desemnează o

nouă direcţie estetică prin asimilarea unor simboluri contemporane în această îndeletnicire arhaică ajunsă la rang de artă.
De la roboţelul anonim al Biancăi Boeroiu la printurile subliminal vizuale ale Adelei Bonat, de la valenţele arhitecturale ale lui Ciprian Ariciu la experimentele Simonei Tănăsescu, de la etnicitatea vegetativă a lucrărilor Doinei Stici la macroscopismul structural al Martei Jakobovitz sau fizicalitatea structurii lui Alexandru Nestorescu, de la crinul din lut al lui Csiki Orsolia la „Coconul" Raluсăi Glodean, de la „Orchestra"-litatea Ileanei Danci la jocul compoziţional al Iuditei Crăciun, Marian Florentin Sârbu şi Lianei Svinţiu, de la neo-arhaismul formelor Luciei Lobonţ la cuminţenia mistică a instalaţiei Romanei Mateiaş, de la masivitatea preistorică a bibliotecii Anielei Ovadiuc sau a Alinei Tudor la narativitatea ilustrativă a Monicăi Pădureţ, de la astro-analogiile lui Constantin Papadopol la variaţiuni pe aceeaşi temă semnate de Oriana Pelladi, de la nasturii supradimensionaţi ai Roxanei Pitz la fineţea transparenţelor Cristinei Popescu Russu, Gherghinei Costea, Ioanei Şetran şi Danielei Făiniş, de la culoarea algoritmică a lui Eusebio Spînu la boemia formelor „Pisicii" lui Lucian Ţăran, de la discursul chirurgical al lui Titu Toncian la paradoxalitatea avidă a lui Gheorghe Crăciun, de la feminitatea pret-a-porter a Georgianei Cozma la carcerele lui Vasile Cercel, de la orientarea orientală a simbolurilor casnice ce aparţin Cristinei Bolborea sau ruralitatea „Cocoşului" lui Iulian Vârtopeanu la antropocentrismul contemplativo-existenţialist al Arinei Ailincăi, artiştii ce defilează pe scena ceramicii noastre materializează perseverent bornele care definesc vizual identitatea istorică a contextului geografic istoric numit România.

33 KILNS AT THE PALACE

text by AURELIA MOCANU

A kind of Venetian palace built of brick, an elegant and spacious building, was available for an exhibition of contemporary porcelain, earthenware, stoneware and terracotta. This panorama of Romanian ceramics in the autum of 2009 was housed in the ground floor of the palace, a typical example of early the 18th century Wallachian Baroque, situated on the shores of a lowland lake very close to Bucharest. The labyrinthine rooms of the residence of Prince Brâncoveanu were filled with contemporary work by 33 artists, aged between 25 and 75. Among the over 100 exhibits, one half had come from the other side of the mountains, from Klausenburg, the former capital of Transylvania. This exhibition was principally initiated and organized by Cristina Popescu Russu, an artist of great international experience. This was the main reason why she was interested in reinforcing the group awareness of Romanian artists.
The state of our Romanian ceramics as a whole has been damaged over the past two decades. After the collapse of Communism, the ceramics industry gradually disappeared, which in the previous decades had supported individual experiments and artists' symposiums. The professional Union of Fine Artists (UAP), which had been under state control, had been responsible for making international agreements and had arranged transport as well as participation in various exhibitions abroad. Commisions and purchases by the state from artists' studios had often been very helpful to artists belonging to the Union. Now, the career of a ceramic artist has become a kind of personal adventure.
The 1970s and 1980s had been years of emulation, with formal and technical research for the Romanian ceramists. The generation born between 1944 and 1964 developed in the studios of master craftsmen in the two centres of Bucharest and Klausenburg.
The exhibition at the Palatele Brâncoveneşti-Mogoşoaia Arts Centre presented well-known names to the public, e.g. Eugenia Pop, Marta Jakobowits, George Tiutin, Ioana Şetran, Ioana Stepanov – artists who had been honoured with numerous awards.
Professors of art at the zenith of their careers were: Titu Toncian, Ionel Cojocariu, Cristina Bolborea; established artists with their own studios: Arina Ailincăi, Vasile Cercel, Cristina Popescu Russu, Gherghina Costea, Daniela Făiniş, Ioan Sumedrea, Ernest Palko, Simona Tanasescu. Interesting artists who were entering the second decade of their careers and who had already developed an individual style: Monica Pădureţ, Georgiana Cozma, Lucia Lobonţ.
In terms of statistics, five artists were members of the AIC in Geneva (Şetran, Ailincăi, Costea, Popescu Russu, Chirilă); one third were young artists who have graduated since 1990, e.g. the expansive Ciprian Ariciu; a further third were men who belong to this " female field" of ours. One third of the artists did not reply.
If the field is to be enlarged, names from the diaspora must be included, such as Patriciu Mateescu (USA), Radu Tănăsescu (Germany) and also ceramic artists of Hungarian origin. The exhibition at the palatele Brâncoveneşti-Mogoşoaia Arts Centre was an opportunity to draw a balance of the range of styles of all artists' generations from almost a quarter of a century. All participants adopted ceramics as a complex form of plasticity, space texture and colour.
The presented work by Roxana Pitz and Bianca Boieroiu, harmonious and postmodern, references neo-pop art. A completely contrary tendency was shown in the Zen character by Simona Tănăsescu. A hieratic, ensemble of egg-shaped smooth porcelain was on view (Tiutin), or columnar forms with a perfect glaze (Romana Cucu). There were many examples of spatial compositions (Arcade Library by Aniela Ovadiuc). The idea of a compositional ensemble frequently leads us in our ceramics to our cultural memory, archaeological remains of past cultures and to death (Cercel, Toncian, Palko).
A step towards the folklore idiom, with stylisation and narrative naivete, was taken by Pădureţ and Pop. Production pottery was represented with the perforated experiments by Ioana Stepanov, as well as by the tall earthenware jugs with their rich, textured surfaces and blue glazes exhibited by Doina Stici.
The sculptor Elena Bizu was attracted by the fire-art of robotic figures. Porcelain is shown in tube-shaped, vegetal transparency by Gherghina Costea, or in the idea of how Ioana Şetran shows her interpretation of fragile paper rolls – Cristina Popescu Russu makes use of leaves and slatted layers. Oriana Pelladi plays with an intelligent manneristic trompe l'oeil effect. Cristina Bolborea surprises us by impressing Persian carpet designs on polygonal tiles. Georgiana Cozma works with jar-like containers with the workshop marks of past cultures. The anthropomorphic figural work by Ailincai and Sumedrea is also highly interesting. The young Adela Bonat is also involved with the figure, exhibiting serigraphed images of the digital face on faience tiles. The uniqueness of the textures is complemented by the strangeness of the brilliant pigments (Pistill by Elena Amariei). Daniela Făiniş shows swinging figures of steel fibres with porcelain shards.
The dialogue of the ceramic works in the exhibition space had a uniform tonality, a balance between formal boldness and grace, and it was obvious that ceramics in Romania is a reservoir for emotional subtlety revealed in three-dimensional form.

PROMISIUNILE TRECUTULUI. EXPOZIȚIA PHARMAKON

Les promesses du passé, 1950-2010
Une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est
Centrul Georges Pompidou, Paris
14 aprilie – 19 iulie 2010
curatori: Christine Macel, Joanna Mytkowska

text de DARIA GHIU

La intrarea în expoziţie, o voce neutră, a non-spaţiilor, anunţă pasagerii că ar trebui să se îndrepte de urgenţă către poarta numărul 265. De acolo pleacă avioane către Bangkok, Honolulu, Tokio şi Hong Kong. Lucrarea sonoră îi aparţine artistei Marina Abramovic, este din 1972 şi a fost expusă pentru prima oară la Centrul Cultural al Studenţilor din Belgrad: Airport. Destinaţii imposibil de atins atunci, un număr de poartă – şi el – la fel de absurd în acea epocă.

O expoziţie care despaţializează din primele minute şi îl plasează pe vizitator într-o dimensiune suspendată. Traseul expoziţional porneşte sinuos: lucrările se succed pe măsură ce tu virezi stânga/dreapta. Discursul este unul deschis-închis, privat-public, refugiu-expunere totală. Video-urile, instalaţiile sunt aşezate pe panouri care par imediat modulabile, elastice, panouri care, întinse în întreg spaţiul, compun un zigzag imens. Parcurgi rupturi continue, mişcări cotite cărora li se opune un singur lucru direct: privirea. Design-ul expoziţiei îi aparţine artistei poloneze Monika Sosnowska. Zigzagul Monikăi, o „insulă autonomă", îţi spune că operele trebuie „cucerite" treptat. Locul care aduce cu o graniţă devine imediat un nou început. Nu ştii când şi unde se termină expoziţia sau cât mai durează. E un box cu tine însuţi, ca în filmul artistului Ion Grigorescu, *Box*, din 1977, sau o încercare de ştergere a identităţii printr-o implozie extremă, ca în *Removing Romania*, un performance din 2003 al lui Dan Perjovschi, operaţia prin laser de eliminare a tatuajului „România" de pe umărul stâng, „aplicat" tot într-un performance, în 1993; două lucrări prezente în expoziţie. La finalul vizitei, te-ai întors de unde ai plecat. Cercul se închide: evadarea nu a reuşit, ajungi tot acolo, în Vest, ieşit proaspăt dintr-un Est artificial, recompus exclusiv artistic.
Dacă toată expoziţia se concentrează pe acest zigzag, iar fiecărei lucrări îi este dedicat un spaţiu mai mic sau mai mare, într-o relaţie de dependenţă una de cealaltă, nu acelaşi lucru se întâmplă cu o instalaţie mai ciudată, care rupe cu întregul design. Un tub transparent parcurge spaţiul de expoziţie pe verticală. E, şi el, tot o lucrare de artă. O etichetă lipită discret pe perete o marchează.

Să nu mai privim Estul de sus!

Expoziţia subsumează cinci ani de lucru şi colaborare cu principalii actanţi ai lumii artistice din Europa Centrală şi de Est. Un proiect cu peste 160 de lucrări (video, fotografie, pictură, obiect artistic), aparţinând unui număr de 40 de artişti emblematici din aproape toate ţările foste comuniste: Ion Grigorescu, Dan Perjovschi, Marina Abramovic, Maria Bartoszová, Mircea Cantor, Tibor Hajas, Jiri Kovanda, Ciprian Mureşan, Ewa Partum, Mladen Stilinovic, Endre Tót. O expoziţie a artei ultimilor 50 de ani, gândită tematic, în jurul a şapte nuclee: „Dincolo de utopiile moderniste", „Fantasmele totalităţii", „Anti-artă", „Spaţiu public-spaţiu privat", „Feminin-feminist", „Gesturi micropolitice şi critică a instituţiei", „Utopia revizitată".
Statement-ul celor două curatoare, alături de un catalog dens, ce cuprinde texte teoretice aparţinând unor autori precum Igor Zabel, Slavoj Zizek, Svetlana Boym, conţine câteva dintre tezele esenţiale pe care expoziţia le lansează. Considerată o lucrare „colectivă", *Promisiunile...* încearcă în primul rând să schimbe percepţia înrădăcinată asupra Estului. Să nu mai privim Estul de sus! Să-l privim în sine, împreună cu istoria sa valabilă. „Pentru o lungă perioadă de timp, expoziţiile dedicate artei din Europa de Est serveau drept alibi pentru politicile muzeelor şi galeriilor din Vest, dominate de către artişti vestici şi din America de Nord. (...) Artiştii descoperiţi la ei acasă de către scena vestică se consacră abia după ce se stabilesc în Vest, cum este cazul rusului Ilya Kabakov", spune, în textul său introductiv din catalog, Alfred Pacquement, directorul Muzeului Naţional de Artă Modernă din Paris. „Justa recunoaştere – continuă el – este rară." Alain Seban, preşedintele Centrului Pompidou, introduce, glorios, o frază-cheie pentru ceea ce expoziţia pariziană îşi propune: „curatoarele invită publicul să compare cele două scene rămase separate pentru o lungă perioadă de timp şi să contribuie la unirea artei Europei sub aceeaşi istorie". Aşadar, o expoziţie care propune o nouă scriere a istoriei artei, împotriva unor modele deja dominatoare. Un model mult discutat astăzi de către istoricii artei este cel propus de către Piotr Piotrowski (căruia pe 10 decembrie i s-a decernat Premiul „Igor Zabel" pentru cultură şi teorie). Istoricul de artă polonez vorbeşte într-un eseu deja celebru din 2008, din revista *Umení* şi republicat în catalogul expoziţiei, despre istoria artei „verticale", în care inima artei este centrul (Vestul), cel care iradiază paradigme artistice către periferie. Tot el le controlează şi le ordonează. „Se poate întâmpla ca periferia să aibă figurile sale proeminente, dar recunoaşterea, un fel de consacrare în istoria artei, depinde de centru: de expoziţiile venite din Vest şi de cărţile apărute în Vest". Ceea ce Piotrowski propune în textul său este dezvoltarea unui nou model de istorie a artei, „orizontal", acela prin care are loc mai întâi „o deconstrucţie a istoriei artei vestice" şi o punere total inversată a problemei: cum schimbă arta marginală percepţia asupra artei de la centru?
În contextul *Promisiunilor trecutului*, ideea rescrierii artei ultimei jumătăţi de secol e prezentă în chiar subtitlul expoziţiei: O istorie discontinuă a artei în

Europa de Est. Negarea ideii de linear în istorie (în care modele vestice se aplică în mod categoric, ele stabilind principala ierarhie) și propunerea unei noi priviri, cea asupra fragmentarului și a nonlinear-ului, pornind de la conceptul lui Walter Benjamin, discontinuum. Istoria văzută nu ca un lanț cauză-efect, ci una compusă din arabescuri și imbricații. Sau: bricolaj, rizom, totul conectându-se cu totul, precum în modelul propus pentru design-ul de expoziție de către Monika Sosnoswka.

Promisiunile trecutului sunt promisiunile pe care prezentul le poate, în sfârșit, împlini. Un titlu „dat" de către Benjamin, care pentru viziunea curatorială înseamnă și un accent pus pe influența esențială a figurilor emblematice ale artei Europei estice asupra generației tinere de artiști.

Un alt punct esențial al expoziției de la Centre Pompidou – și marcat puternic în materialele de presă și catalog – este masiva achiziție de lucrări din Europa de Est, din 2005 încoace și cu ocazia acestui show, lucrări ce reușesc să creeze o panoramă corectă a hărții artistice estice: vorbim de nume precum Pawel Althamer, Maja Bajevic, Roman Ondák, Dan Perjovschi, Sanja Ivekovic, Jiri Kovanda, Nesa Paripovic.

O expoziție importantă despre arta din Est, *Promisiunile trecutului* este prima care, așa cum observau imediat după deschidere și câțiva critici francezi, nu mai privește arta estică în bloc, ca pe o masă amorfă și exotică, ci privește identitățile culturale ale Europei de Est și nașterea unor figuri importante pentru arta contemporană, așa cum este cazul unor personalități precum Ion Grigorescu și Dan Perjovschi în România, Tibor Hajas în Ungaria sau Ewa Partum în Polonia.

Vase capilare cu otravă

Dar cum se produce „justa recunoaștere" în expoziția de la Pompidou? În primul rând, printr-o asociere de imagine: 20 de ani de la căderea comunismului înseamnă și 20 de ani de când capitalul globalizant vestic a sintetizat o „justă recunoaștere" similară, aceea că Estul reprezintă o ideală piață de desfacere de mărfuri, imagini și idei. În același timp, în materie de artă, Estul gravitează în continuare în jurul Vestului, drept pentru care o expoziție de amploarea *Promisiunilor* se realizează și celebrează într-una dintre cele mai mari instituții de artă contemporană din lume. Și atunci, viziunea curatorială, cea care vrea să scape de sub autoritatea Vestului, nu se contrazice și neagă? Altfel spus: oare tot procesul acesta prin care lucrări de artă sunt cumpărate în bloc, ca și investiția într-un show de o asemenea anvergură, precum și într-o publicație consistentă, nu repetă același model occidental, într-atât criticat?

Dar iată, în scenă intră un tub transparent, venit parcă dintr-o altă narațiune, alta decât cea a zigzag-ului și a fragmentării. Lucrarea aparține artistului român, stabilit la Berlin, Daniel Knorr. Aflată printre puținele lucrări produse special pentru expoziție, *Capillaire* se plasează în afara traseului discontinuu, impus vizitatorului, și face o critică a instituțiilor de artă și a politicii actuale. Aflat în relație cu arhitectura Centrului Pompidou, *Capillaire* e un tub ce unește tavanul cu podeaua: transparent, cu diametrul de 25 cm, umplut cu gaz lacrimogen. Legătura cu muzeul este dublă: pe de-o parte, originea acestei instituții – inițiativa lui Georges Pompidou – pe de altă parte, arhitectura sa, încrengătura de tuburi, cu fiecare din funcțiile lor, la vedere. Tubul adăugat de Knorr, capilar, se referă la corpul muzeului, care, prin extindere, devine corpul Statului. Gazul lacrimogen a fost folosit în Franța pentru prima oară în mai '68, pentru a controla revoltele de stradă, moment când Pompidou, pe atunci prim-ministru, a purtat aprinse discuții cu studenții. Același gaz e folosit astăzi împotriva protestelor din suburbiile pariziene. Knorr dezvoltă, în textul care îi însoțește lucrarea, teoria otrăvii – antidot în cantități reduse și ucigătoare în cantități mari. O otravă care controlează societatea și care devine mortală când nu mai este controlată. Moleculele de gaz lacrimogen, arestate într-un tub din Centrul Pompidou – amenințarea statului *pharmakon*.

Astfel că va trebui să ne revizuim considerațiile și să citim într-o altă cheie întreg discursul care se află în spatele expoziției: instituția de artă propune, după 20 de ani, discursul normalizator al reunificării Estului cu Vestul, împreună cu cancelara Angela Merkel care trece simbolic podul de pe Bernauer Straße între Berlinul de Est și cel de Vest. Miza expoziției se deplasează: nu este o retrospectivă, prea puțin își împlinește cu adevărat orizontalizarea, ci mai degrabă este un discurs politic despre prezent și viitor. Ne putem delecta estetic cu ceea ce ne-a promis trecutul, în umbră rămâne însă mereu restul *pharmakonului*, otrava lacrimogenă. La fel cum tot într-un *pharmakon* se dezvoltă actul curatorial, ce reușește să evadeze din propriul context de exprimare. Astfel încât, *Promisiunile trecutului* este „anti-artă" – întrucât este politică, un „gest micropolitic și o critică a instituției" – da, acum înțelegem de ce, dar mai ales „Utopie revizitată": pentru că este mai actuală decât orice utopie posibilă.

pagina alăturată:
Dan Perjovschi

dreapta, sus:
Ion Grigorescu

jos:
Daniel Knorr

10 Info

EXPOZIŢII ÎN ROMÂNIA

BUCUREŞTI

ATELIER 030202

Mihail Coşuleţu – Portret de familie. Mad Pets & Englishmen
25 mai – 9 iunie 2010
Curator: Simona Vilău
Unul dintre citatele preferate ale lui Mihail Coşuleţu este din Sigmar Polke şi sună cam aşa „We cannot rely on it that good painting will be made one day. We have to take the matter in hand ourselves" (Nu ne putem baza pe faptul că pictura de calitate se va face într-o zi. Trebuie să ne ocupăm de asta noi înşine). Această butadă cu efect mantric are un rol de autostimulare. Chiar dacă nu este un exploziv şi un expansiv, pictorul se gândeşte încontinuu la preocupările sale artistice. Îi plac lucrurile mari şi vrea să facă lucrări mari. Când vrei să faci lucrări mari, viaţa nu este deloc uşoară. Când vrei să faci lucrări mari, restrângi aproape până la zero scala de compromisuri. Tot atunci, drumul se îngustează şi devine anevoios. La un moment dat, te trezeşti aproape singur şi cu un bagaj inutil de balast acumulat în timp. Se petrece o criză interioară şi o iei de la un fel de zero. Expoziţia „Portret de familie. Mad Pets & Englishmen" este un traseu început de Mihail Coşuleţu după momentul zero al crizei. Citându-l, se prea poate ca rezultatul să nu fie unul prea teatral sau prea preţios, ci doar discursul foarte convingător al unui om cu valori liberale şi cu principii, pare-se, sănătoase." (Simona Vilău)

Laurian Popa & Cosmin Florin Moldovan – însemne printre nori şi urme
30 septembrie-20 octombrie 2010

INVIDIA / Re-construcţie (sau o posibilă transformare metodică, dar reversibilă, a artistei Irina Broboană într-un şofer de TIR de vârstă medie)
28 octombrie –17 noiembrie 2010
Curator: Simona Vilău

ATELIER 35

Răzvan Boar – Miscellaneous
vernisaj 20 ianuarie 2010

RISCURI MECANICE
Afişe de securitatea muncii
vernisaj 17 martie 2010

Veda Popovici – Muzeul orb
vernisaj 20 aprilie 2010

ANAID ART GALLERY

Tara (von Neudorf) – A History in the Dark
8 aprilie – 7 mai 2010
Curator: Diana Dochia

The Burning Forest, by Tara (von Neudorf)
Noordelijk Film Festival, Leeuwarden, Olanda
10 noiembrie – 15 noiembrie 2010,
Curator: Diana Dochia

THE ARK

Ilina Schileru – Portret de familie
Galeria Minus Unu, din cadrul The ARK
29 iunie – 11 iulie 2010
Expoziţie realizată de Dana ARTGallery în colaborare cu CIAC şi The Ark.
Curator: Irina Cios

Bursa de îngeri şi demoni
Participanţi: Daniel Crăciun, Jan Albu, Matei Enric, Mirela Iordache, Sandu Păun (documentare video), Mihai Moiceanu (fotografie).
Proiecţie Charles Chaplin. Octavian Bica recital poetic.
septembrie 2010

ANTICARIAT CURTEA VECHE

Ruxandra Grigorescu – instalaţie despre frici şi frică
25 mai – 25 iunie 2010

Prolog / Paul Gherasim
25 de ani de la întâia expoziţie a grupului Prolog
29 iunie – 30 iulie 2010
Curator: Paul Gherasim
Artişti participanţi: Paul Gherasim, Matei Lăzărescu, Constantin Flondor, Horea Pştină, Ion Grigorescu, Christian Paraschiv, Mihai Sârbulescu.

Mihai Sârbulescu: Pentru Horia Bernea
decembrie 2010 – ianuarie 2011

H'ART

Nicolae Comănescu – Praf şi pulbere
2010 (fără dată specificată pe site)

Michele Bressan – Last Shot
2010 (fără dată specificată pe site)

Raul Cio – Pictură secretă
noiembrie 2010

MORA

Ramon Sadîc – superEMBRIO
19 martie – 10 aprilie 2010

Judit Balko – Aşază-te şi mănâncă. Sculptură şi instalaţie
30 septembrie – 22 octombrie 2010

RECYCLE NEST

Bogdan Vlăduţă – Pictură / Painting
28 ianuarie 2010 – 15 martie 2010

Ciprian Paleologu – The Traumatic Area. The Paleologu Box
18 martie 2010 – 13 mai 2010

Sorin Neamţu – THE GREAT BLOT
19 mai 2010 – 26 iunie 2010

Andrei Ciubotaru – RECYCLE FRAME
1 iulie 2010 – 16 iulie 2010

Horea Paştina – Desen
18 noiembrie – 23 decembrie 2010

UNA GALERIA

MOSTRA
expoziţia de lansare Digigraphie® – singurul certificat de calitate şi autenticitate al fotografiei de artă. Nicu Ilfoveanu, Bogdan Bordeianu, Vlad Petri, Bogdan Gîrbovan, Michele Bressan şi Lucian Bran au expus o selecţie de lucrări în ediţii limitate, din serii în lucru, pentru prima dată arătate public.
11 –18 martie 2010

Slide Show – Peter Jacobi
5 martie 2010

MOnuMENTS
un proiect al grupului focAR (Alina Tudor & Răzvan Neagoe)
8 – 18 iunie 2010
Curator: Cristiana Radu

Constantin Caragea – Explicit Memory
8 – 18 septembrie 2010
Curator: Silvia Saitoc

418 GALLERY

CETATE – Atelier la Dunăre II
Au expus: Anca Bodea, Adriana Elian, Romul Nuţiu, Dan Palade, Alexandru Niculescu, Liviu Russu, Alexandru Păsat, Cristian Răduţă.
14 decembrie 2009 – 14 februarie 2010

Liviu Russu şi Aurel Vlad – Wood Works
8 martie – 30 mai 2010

Cristian Răduţă – Alb de corn
8 iunie –10 noiembrie 2010

Anca Bodea – NOCTURNE
16 noiembrie 2010 –10 martie 2011

MNAC – Muzeul Naţional de Artă Contemporană

End of Academia – fotografie, instalaţie video, obiect
Foto Anexa a MNAC
25 – 30 iunie 2010
Artişti participanţi: Marina Albu, Tereza Anton, Cristian Barcan, Bogdan Condurache, Tudor Constantinescu, Marius Copel, Ana Necolau, Mălina Omuţ, Lea Rasovszky, Stefan Sava, Larisa Sitar, Alexandra Velescu, SUNKUBE (Cristian Barcan, Bogdan Condurache, Dimitris Palade, Marius Copel).

Salonul european al benzii desenate 2010
Teatrul Naţional, Galeriile de artă 3/4
28 octombrie – 21 noiembrie 2010

Ileana Florescu – Biblioteca scufundată
MNAC, Sala Dalles,
25 august 2010 – 17 septembrie 2010

Seria de fotografii propusă de Ileana Florescu pentru prima sa expoziţie la Bucureşti a vizat un obiect care a ajuns să fie privit cu indiferenţă de mulţi, dar care

rămâne pentru alții atât de prețios, încât o astfel de atingere echivalează – cum bine o știe autoarea – cu un sacrilegiu. Ni se cere, oare, să aprofundăm rezonanțele patetice ale cărților înghițite de

ape? Să rememorăm dezastre naturale recente? Suntem invitați să imaginăm un accident care ar fi stat la originea acestei teme sau să recunoaștem premeditate, solemne sacrificii? Să credem că e vorba de o Vanitas reiterată sau de o simplă ironie postmodernă, aproape cinică? Că obiectul perisabil – cartea este, în corporalitatea lui, purtătorul sau receptacolul unui mesaj al cărui spirit este eliberat în proteica veșnicie a mării? Oricare va fi fost punctul de pornire, oricare va fi fiind ideea, obiectul care o mijlocește nu rezistă descompunerii fizice.
Privind aceste fotografii, gândul la Debussy e greu de ocolit, referința fiind prezentă aluziv și în comentariile lui Sergio Berrelli la seria Ilenei Florescu. Ne vin în minte piese ca „La Mer" sau „Reflets dans l'eau", dar mai ales, firește, preludiul său la Cathedrale gothique care pare să fi inspirat în mod direct titlul expoziției. Legenda bretonă de la care pornea Debussy e sugestivă pentru ambivalența care străbate seria de fotografii a Ilenei Florescu: în secolul al IV-lea sau al V-lea, cetatea Ys a fost înecată sub un uriaș val, manifestare a furiei divine față de umanitatea păcătoasă, așa cum cărțile sunt aici cufundate, ca semn al indiferenței oamenilor față de ele. Dar există în legendă o șansă de redempțiune: se spune că în unele zile, când marea e calmă, clopotele bisericilor din Ys pot fi auzite. Există o speranță în aceste fotografii care vorbesc nu numai despre sacrificiu și pedeapsă, dar și despre salvare prin imersiune în apă. Putem face abstracție, însă, de toate acestea, alegând să admirăm compozițiile abstracte, configurațiile de o neliniștitoare diversitate în care fondul și forma sunt pe punctul de a se contopi, nisipuri mișcătoare, lumini razante iscusit manevrate care scot anecdota din timp și spațiu. „M-am apucat încă o dată de lucruri ce nu pot fi făcute, apa cu ierburi unduind pe fund... e minunat de văzut, dar înnebunitor de pictat", spunea Monet în 1890. Ileana Florescu se slujește de aparatul de fotografiat pentru a reînnoda cu această veche ambiție a picturii de a reprezenta ceea ce nu e susceptibil de reprezentare. (Mihai Oroveanu)

MNAR – Muzeul Național de Artă al României

Destine la răscruce. Artiști evrei în perioada Holocaustului
13 octombrie 2010 – 13 februarie 2011
Expoziție organizată în colaborare cu Institutul Național pentru Studierea Holocaustului din România „Elie Wiesel".

Alături de nume de referință ale modernismului european, ca Victor Brauner, Marcel Iancu, Arthur Segal, Jules Perahim sau Max Herman Maxy, în expoziție sunt prezentați și artiști mai puțin cunoscuți precum Alex Leon, Iosif Klein, Ernö Tibor, Aurel Mărculescu, Mina Byck Wepper, Lazăr Zin sau Egon Marc Lövith. Victime sau supraviețuitori ai măsurilor opresive îndreptate împotriva evreilor, acești artiști nu s-au bucurat decât episodic de atenția criticii de după cel de-al Doilea Război Mondial.

MUZEUL NAȚIONAL COTROCENI

Salonul Național de Artă Decorativă 2010, a XI-a ediție
23 septembrie – 21 noiembrie 2010

Expozanții sunt artiști consacrați, nume cunoscute în domeniu precum: Gheorghe Gogescu, Daniela Frumușanu, Daniela Făiniș, Traian Ștefan Boicescu, Maria Constantinescu, Lucian Butucariu, Vladimir Cioroiu, Iordanka Cioti, Ioan Oratie, Zoe Vida Porumb, Hermina Csata, Clara-Livia Tudoran, Gabriela Vasilescu, Nicolae Zîmbroianu. Alături de aceștia, printre participanți se află și reprezentanți ai tinerei generații, cu lucrări de o mare varietate în privința tehnicii și a efectelor urmărite: Andreea Brăescu, Mădălina Berzentu, Raluca Cășaru, Liliana Marilena Crăciun, Alina Antuaneta Drăghici, Loredana Găină, Irina Raluca Ionescu, Ecaterina Mărghidan, Roxana Elena Pitz.

PALATELE RÂNCOVENEȘTI, MOGOȘOAIA

Cristina Elinescu – Când pictura surâde
Vernisaj 30 iulie 2010

Florentin Tănăsescu – Sculpturi imateriale
Vernisaj 30 iulie 2010

Dan Palade – Izolări active. Pictură, desen, fotografie
Vernisaj 5 septembrie 2010

Ioan Iacob – O pată de culoare
Vernisaj 19 septembrie 2010

PAVILION UNICREDIT

WAKEFIELD MEADOWS
3 decembrie 2009 – 7 februarie 2010
Curator: Anca Mihuleț
Theoretical Input: Olivia Mihălțianu

Participanți: Adrian Alecu (DE/RO)/ Olivia Mihălțianu (RO)/ >projektgruppe< (DE) / SOSka (UA)/ Adrien Tirtiaux (AU/BE).

COMRADES OF TIME
18 februarie – 21 aprilie 2010
Curator: Joanna Sokolowska

Participanți: Zbynek Baladran (CZ), Grigor Khachatryan (AM), Anna Molska (PL), Ioana Nemeș (RO), Skart (SRB), Clemens von Wedemeyer (DE)

GALERIA POSIBILĂ

Bogdan Bordeianu – Clădiri, plante, spații
4 – 13 iunie 2010

Ștefan Sava – Atoms and Void
25 iunie – 9 iulie 2010

Pavilionul Petite Histoire – Mihai Ene, Adela Ene, Ștefan Cristescu
24 septembrie – 9 octombrie

Stefan Câlția – Cești cu plante de pe deal
6 noiembrie 2010 – 29 ianuarie 2011

CLUJ-NAPOCA

FABRICA DE PENSULE

Thomas Canto – Gravité B
ZMart gallery, etaj III
22 ianuarie 2010 – 15 martie 2010

Radu Comșa – Being Radu Comșa
Galeria Sabot, etaj II
19 martie 2010 – 14 aprilie 2010

Nicu Ilfoveanu & Vlad Gherghiceanu – Micile iluzii. Cum să instalăm o sonerie electrică
Galeria Laika, etaj III
19 martie 2010 – 19 aprilie 2010

Festivalul Transeuropa
European Alternatives, Sala Studio, etaj I
29 aprilie – 10 mai 2010

Alexandra 'Lou' Plesner – There Is No Somewhere Else in This Room
ZMart Gallery, etaj III
29 mai 2010 – 01 iulie 2010

Vlad Nancă – Lucrări
Galeria Sabot, etaj II
08 octombrie 2010 – 13 noiembrie 2010

Vlad Olariu – Memory of a Memory
Galeria Laika, etaj III
8 octombrie 2010 – 7 noiembrie 2010

Răzvan Anton – Metropolis
ZMart Gallery, etaj III
26 noiembrie 2010 – 15 ianuarie 2011

Felix Deac – Life
Galeria Laika, etaj III
26 noiembrie 2010 – 17 decembrie 2010

PLAN B

Sorin Câmpan – Oră și loc
19 februarie – 13 martie 2010

Navid Nuur – Phantom Fuel
Galeria Plan B, etaj III
29 mai 2010 – 3 iulie 2010

CONSTANȚA

SALONUL NAȚIONAL DE CERAMICĂ – prima ediție: IN MEMORIAM Costel Badea

Sala „I.Nicodim" / Pavilion expozițional Mamaia
octombrie 2010
Organizator: Filiala UAP Constanța 1
curator: Eusebio Spînu
Participanți din România, Bulgaria, Franța, Japonia: (Constanța) – Gheorghe Fărcașiu, Petre Manea, Alexandru Isopescu,

Alexandru Nistorescu, Petre Nichita, Mircea Enache, Eusebio Spinu, Constantin Papadopol, Alfred Ipser, Florentin Sîrbu, Gabriel Brojboiu, Gabriela Gheorghe, Horia Fărcaşiu – (Bucureşti) – Costel Badea, Lazăr Florian Alexie, Mihai Tomşâneanu, Ionel Cojocariu, Bogdan Hojbotă, Andi Badea, Ovidiu Ionescu, Marcel Bunea, Georgiana Cosma, Anda Claudia Tănase, Ariciu Ciprian, Mihaela Obada, Cristina

Russu – (Bulgaria) – Hristo Yonkov, Maria Yonkov, Ylia Yonkov, Ivan Kancev, Radav Hristov – (Franţa) – Michel Cohen – (Japonia) – Akiko Fujita.

ORADEA

KONSTANT

Timeless Introspection
25 februarie – 3 martie 2010

Rudolf Bone – Memory of Form
22 aprilie – 16 mai 2010

Found in Crisis – expoziţie de grup
10 iunie – 4 iulie 2010

Remus Ilie – The Pros and Cons of History Hiking
15 iulie – 18 august 2010

Romania made in China – expoziţie de grup
21 octombrie – 26 noiembrie 2010
Teodora Bicescu – Underneath
16 decembrie 2010 – 22 ianuarie 2011

TIMIŞOARA

CALINA

Vasile Lihor Laza – Arheologia cotidianului
11 ianuarie – 12 februarie 2010

Iosif S.Tasi – Musikal
22 martie – 23 aprilie 2010

Cristian Buzneanu – îngerii lui Bus
26 aprilie – 28 mai 2010

Radu Buriac – For sale
31 mai – 2 iulie 2010

Jan Eugen – Lumea ca interioritate
2010 (fără perioadă specificată pe site)

Benedek Levente – Philosophy in Budoar
2010 (fără perioadă specificată pe site)

Răzvan Boar – Possible Pasts
2010 (fără dată specificată pe site)

Romul Nuţiu – Piramida memoriei
2010 (fără perioadă precisă specificată pe site)

Cosmin Haias – Ne-stare de fapt
2010 (fără dată specificată pe site)

Cosmin Moldovan – Urma
20 decembrie 2010 – 20 ianuarie 2011

Muzeul de Artă

Onisim Colta – Pictură, desen, acuarelă, obiect
martie 2010

EXPOZIŢII INTERNAŢIONALE

ANGLIA

BEST LAID PLANS
Matei Bejenaru, Trenton Doyle Hancock, Janice Kerbel, Marie Lund, Marjetica Potrc, Paul Rooney, Katya Sander, Ultra-red
Curator: Cylena Simonds în colaborare cu the Drawing Room
The Drawing Room gallery, Londra
11 noiembrie 2010 – 23 ianuarie 2011

O expoziţie, o carte şi un simpozion vor revela felul în care desenul şi schiţa articulează practica a şapte artişti. Pentru expoziţie, Matei Bejenaru a conceput câteva piese corale experimentale intitulate „Cântece pentru un viitor mai bun", piese concepute în colaborare cu compozitorul londonez Will Dutta. Proiectul combină teme din cântecele proletare ale regimului comunist cu teme ale muzicii electronice a anilor '70 inspirate de fetişizarea progresului tehnologic occidental.

AUSTRIA

VEHANDLUNGSSACHE/ Matter of Negotiation
Kunstpavillion Innsbruck
11 iunie – 24 iulie 2010

ICR Viena a sprijinit participarea celor doi artişti români Mona Vatamanu şi Florin Tudor la expoziţia de artă contemporană „Verhandlungssache/ Matter of Negotiation" care a prezentat lucrările participanţilor la International Fellowship – Program al Künstlerhaus Büchsenhausen. Expoziţia este curatoriată de directorul instituţiei, Andrei Siclodi şi prezintă şase artişti din România, Austria şi Germania. Expoziţia tematizează căutările artistice contemporane legate de formele de articulare estetică a raportului dintre limbaj şi memorie. În interiorul acestui filon, accentul cade pe tentativele de conturare a strategiilor de acţiune şi negociere artistică ce instrumentalizează astfel de practici de articulare şi care pot juca un rol în procesul de interiorizare/ imaginare/ subiectivare a unei „noi EUrope". Mona Vatamanu şi Florin Tudor expun lucrările „Demonstraţie la Basel" (2009), „Demonstraţie la Rostock" (2008), Rosa Luxemburg (2009) şi „Il mondo novo" (2004). Cei doi au fost prezenţi de asemenea în centrul expoziţional Secession din Viena.

BELGIA

ADRIAN GHENIE la muzeul S.M.A.K. din Ghent
3 decembrie 2010 – 27 martie 2011

Artistul expune o selecţie de picturi mai vechi alături de o serie de colaje picturale noi, şi construieşte pentru prima oară o Cameră Dada, lucrare de referinţă care sintetizează elemente din lucrărie sale anterioare. Picturile sale oferă o viziune contemporană asupra unor evenimente politice majore, şi a unor subiecte universal valabile precum abuzul puterii, exploatare, opresiune. Însă critica sa nu e niciodată directă, referinţele istorice şi politice fiind mereu amestecate cu amintiri personale, referinţe cinematografice, clişee ale industriei entertainmentului sau cu elemente din istoria artei.

FINLANDA

WHY DO YOU RESIST? FORMS OF RESISTANCE IN CONTEMPORARY ART
Pori Art Museum
11 iunie – 5 septembrie 2010
Curatori: Andrea Domesle, Michal Kolecek & Pia Hovi-Assad
Participanţi: Zbynek Baladran (CZE), Rebecca Bournigault (FRA), Thomas Galler (CH), Ion Grigorescu (ROU), Fabrice Gygi (CH), Thomas Hirschhorn (CH), IC-98 (FIN),Alexey Kallima (RUS), Jiri Kovanda (CZE), Martin Krenn (AUT), Kristina Leko (CRO), Lucas Lenglet (NED), Jérôme Leuba (CH), Gintaras Makarevicius (LTU), Bettina Pousttchi (GER), Oliver Ressler (AUT), Slaven Tolj (CRO), Mona Vatamanu & Florin Tudor (ROU), Costa Vece (CH).

GERMANIA

GALERIA PLAN B, BERLIN

BERLIN SHOW #2
Alexandra Croitoru, Adrian Ghenie, Victor Man, Ciprian Mureşan, Navid Nuur, Miklos Onucsan, Cristi Pogăcean, Şerban Savu, Miklos Szilard
15 ianuarie – 26 februarie 2010

BERLIN SHOW #2 a continuat seria de expoziţii-raport despre Galeria Plan B şi artiştii acesteia, inaugurată în septembrie 2008 cu ocazia deschiderii spaţiului expoziţional din Heidestrasse. Expoziţia a grupat lucrări importante ale programului

Plan B, prin care a fost re-creată o atmosferă de interogare, lăsată parțial în mod intenționat fără răspuns, pentru a naște alte întrebări. Lucrările au fost produse pentru expoziții în alte spații, târguri de artă, dar nu au fost niciodată expuse în spațiul galeriei. Într-o secțiune separată, au fost expuse lucrări legate de programul general prin implicarea galeristului Mihai Pop, care a funcționat în unele cazuri ca provocator, liant sau chiar „materie primă". Lucrările reamintesc sau clarifică direcțiile pe care a insistat programul galeriei în ultimii doi ani.

Gheorghe Ilea – 10 picturi
12 – 31 martie 2010

Prima expoziție personală în Germania a artistului Gheorghe Ilea se înscrie în programul galeriei Plan B de a reevalua și aduce în atenție opera unor remarcabili artiști activi în România între 1970 – 2000. Lucrările sale au fost asimilate, în decursul anilor '90, curentului neo-ortodox, însă adevăratul său mediu de cercetare este pictura, remarcabilă ca putere de cercetare și de seducție.

Gabriela Vanga – On Blind Faith
30 aprilie – 5 iunie 2010

Expoziția Gabrielei Vanga de la Plan B a adus la lumină un mai vechi interes al artistei (parțial deja prelucrat împreună cu Mircea Cantor și grupul VERSION, din care a făcut parte până în 2005), anume potențialul creativ al copiilor. Pornind de la preocupările acestora și de la lumea lor imaginară, acest material brut se transformă mai târziu în opere ale maturității.

Ciprian Mureșan – How I Wonder What You Are
Curator: Mihnea Mircan
11 iunie – 31 iulie 2010

Expoziția de la Plan B a artistului a speculat pe marginea trecerii timpului în istoria culturală, asupra claselor de simboluri sau a eroziunii în timp a ritualurilor. Temele abordate de Mureșan înglobează conflictul, războiul, relația dintre individual și colectiv, definirea identității, reprimarea acesteia, confuzia valorilor sau a ordinii sociale. „How I Wonder What You Are", prima expoziție personală în Germania a artistului, a avut loc în paralel cu solo show-ul său de la n.b.k. – Neuer Berliner Kunstverein, deschis în iulie 2010, și cu participarea sa în cadrul Bienalei de la Sydney, în perioada 12 mai – 1 august 2010.

ISRAEL

BIENALA INTERNAȚIONALĂ A MEDITERANEI de la Haifa
18 februarie – 6 aprilie 2010
Director și curator: Belu Simion Făinaru

La Bienală au luat parte peste 40 de artiști din Israel și din întreaga lume, printre care: Christian Boltanski, Chantal Akerman, Amos Gitai, Micha Ullman, Kyoko Ebata, Herman Van Ingelgem, Jumana Manna. Șase dintre cei mai buni artiști contemporani români au expus în cadrul Bienalei desene conceptuale, graffiti, lucrări foto/video, instalații, proiecte interactive: Dan Perjovschi, Matei Bejenaru, Alexandra Croitoru, Sebastian Moldovan, Ciprian Mureșan, Victor Man. Unele lucrări sunt rezultatul unor proiecte de cercetare realizate chiar în Haifa (lucrarea foto-video „From Afar/De departe", a lui Matei Bejenaru, care documentează viața unor femei romånce venite la lucru în Israel, pentru a îngriji bătrâni), sau sunt bazate pe experiențe personale (instalația lui Sebastian Moldovan, „Cancer Sprouts", reconstituie camera tatălui său, de pe vremea când acesta lucra în Israel). Lucrările au fost expuse în containere de marfă special amenajate și integrate în mediul urban din Haifa, sub coordonarea artistului israelian de origine română Belu-Simion Făinaru, curator și director artistic al Bienalei. Bienala folosește conceptul de CASĂ ca spațiu identitar și de locuit (spațiu cu dublă funcționalitate, atât culturală cât și utilitară), pentru a deschide discuții despre timp, loc, identitate și individualism în era culturii globale și a societății de consum dominate de tendințele pieței.

ITALIA

DELIA POPA – I am Gustav von Aschenbach or How to Live Your Eternity in Venice
Institutul Român de cultură și cercetare umanistică din Veneția
10 – 27 februarie 2010

„Venice is a city charged with so much history, atmosphere, romance, mystery, art and decadence (in the sense of excess, as epitomised by the Venice Carnival), that the question might be asked: is it still possible to have a fresh look at the city and have an authentic experience of it? What has changed since the times Gustav von Aschenbach, the hero in Thomas Mann's novel Death in Venice, made his final visit to Venice? In what ways do tourists today react to the charms of the city and how do they deport themselves, with their personal "luggage", on the narrow and overcrowded canals of Venice? Do they find what they came looking for? And, most importantly: do we become different persons in different places, does our identity shift along with the location? These are the questions raised by Delia Popa's Venice project „I am Gustav von Aschenbach or How to Live Your Eternity in Venice".

POLONIA

THE SELF-PUNISHING ONE. Ștefan Bertalan, Florin Mitroi, Ion Grigorescu
Art and Romania in the 80s and the 90s // Cel ce se pedepsește singur. Arta în România în anii '80-'90
Centrul de artă „Bunkier Sztuki", Cracovia
16 decembrie 2010 – 30 ianuarie 2011
Curator: Erwin Kessler. Coordonatori: Renata Zawartka, Carola Chișiu

Expoziția nu este una de istoria artei, în care să se facă, pedant și echidistant, portretul neutru al artei românești din anii '80-'90, afirmă curatorul expoziției. Dimpotrivă, este o expoziție care face procesul acelor vremuri, al istoriei noastre recente, cu ajutorul artei, vizând existențe particulare și adevăruri generale, antropologice, nu stiluri și cariere artistice model. Expoziția, și volumul care o va însoți, nu vor să arate doar aspectul exterior, comun, știut, al lucrurilor, ci pătrunde în interior, acolo unde Bertalan, în miile sale de desene apocaliptice, care au repudiat constructivismul ce-l consacrase, se arată doborât, distrus, redus la a fi „cartof" sau „fantomă", iar Mitroi, în recluziunea atelierului, se dedă celor mai intense exerciții de autoflagelare suicidală, în timp ce Ion Grigorescu se apropie, cu o curiozitate și o înțelegere maladivă, de miezul incandescent al comunismului, de dragostea abstractă față de om, revoltătoare, criminală, „cretină" cum era ea. Îngenuncherea din acea verticalitate și victoria din acea îngenunchere ar putea defini perspectiva și concluzia expoziției.

SPANIA

MONUMENT TO TRANSFORMATION
Centro Cultural Montehermoso Kulturunea
12 februarie – 2 mai 2010
Curated by Vít Havránek and Zbynek Baladrán.
Participants: Vyacheslav Akhunov, Ayreen Anastas+René Gabri, Babi Badalov, Chto Delat, Cristina David, Patricia Esquivias, Pedro G. Romero/Archivo F.X., Nicoline van Harskamp, Sharon Hayes, Sanja Ivekovic, Peggy Meinfelder, Ivan Moudov, Ciprian Mureșan, Anatoly Osmolovsky, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, María Ruido, SASA(44)+ MeeNa Park, Wisnu Suryapratama, Taller Popular de Serigrafía, Vangelis Vlahos, Haegue Yang.

"Monument to Transformation" is a series of exhibitions, projections, publications, debates and lectures which have taken place over more than two years, in an interdisciplinary environment (art, humanities, economics and natural science theories). The exhibition at Montehermoso is conceived as an imaginative and analytical space that – with a certain distance – enables the visitor to see and reflect upon the processes of change that started with the fall of the Iron Curtain (1989) in Eastern Europe, the student demonstrations in Indonesia in 1998 or the Revolution in South Korea (1987) and which have, to a certain extent, continued until today. The way this topic is approached is influenced by a feeling of affiliation to these changes, which are in a way co-formed by us and whose impact affects and influences us. It is therefore an attempt to look at "transformation" as a "lived out" and gradually receding process. This way of thinking about transformation is conceived as structured in tension between various methods from the fields of the social sciences and artistic practice. The experience of transformation in "Eastern Europe" is an independent theoretical field. In the context of transformation studies, the so-called Eastern European region has its own specific elements, which originated in the geo-political division of the world, irrevocably decided at the Jalta Conference as a consequence of the Second World War. The power division of the world into East and West can no longer be mechanically adopted without reservation – it cannot be used when trying to understand the processes of cultural signifying, cultural production and representation in that region. If one automatically

accepts such a division, one assumes that those geo-political power polarities are recognizable in the "cultural material" – which means that cultural production is not viewed a priori, as creation, as a polluting semiosis, but as a mere representative of the recognizability of the East-West power polarity.

FLYING DOWN TO EARTH
MARCO, Museo de arte contemporanea de Vigo
21 mai – 29 august 2010
Production: MARCO, Museo de Arte Contemporanea de Vigo / FRAC Lorraine, Metz, Francia
Curator: Inti Guerrero
Artists: Marilyn Bridges, Flavio de Carvalho, Taller E.P.S. Huayco, Cristina Lucas, Ossama Mohammed, Valerie Mrejen, Jose Alejandro Restrepo, Alan Schneider / Samuel Beckett, Mona Vatamanu & Florin Tudor, Alexandre Vogler.

This exhibition was the winning Project in the most recent holding of the Award for Young Curators, which in 2009 was jointly held by the Vigo MARCO and the FRAC Lorraine, Fonds Regional d'Art Contemporain de Lorraine, France, and the aim of which is the producing of an exhibition project to be carried out in both exhibition centres. On the occasion of this exhibition, MARCO of Vigo and FRAC Lorraine, Metz have published a cuatrilingual catalogue (Galician-Spanish-French-English) which gathers a number of texts on each one of the artists, by the well-known art theoretician Lucy Lippard (on Marilyn Bridges), and the curators and art critics Cuauhtemoc Medina (on Taller E.P.S. Huayco), Cosmin Costinaş (on Mona Vatamanu & Florin Tudor) and Rasha Salti (on Ossama Mohammed). This publication includes also texts by the artists Jose Alejandro Restrepo ('Iconomy'), Alvaro Díez Astete (Taller E.P.S. Huayco's 'Arte total' Manifesto), and the curious aesthetics and social thesis by the renowned playwright Samuel Beckett and the controversial avant-garde artist Flavio de Carvalho.

MIRCEA CANTOR şi DANIEL KNORR – XACOBEO 2010
Santiago de Compostela
1 octombrie 2010 – 28 noiembrie 2010
Curator: Pablo Fernández Fanego

Plasticienii Mircea Cantor şi Daniel Knorr participă alături de alţi şase artişti la cea de-a doua ediţie a proiectului expoziţional Oraşul interpretat, din perioada 1 octombrie – 28 noiembrie 2010, în Santiago de Compostela, în cadrul agendei culturale a Anului Sfânt Xacobeo 2010. ICR Madrid a sprijinit participarea celor doi artişti români în acest proiect care s-a desfăşurat la Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Concellería de Cultura e Centros Socioculturais de Santiago de Compostela şi la Auditorio de Galicia.

DAN PERJOVSCHI – Time Specific
LIA PERJOVSCHI – Knowledge Museum
15 octombrie – 26 decembrie 2010

ICR Madrid şi Espai d'art Contemporani din Castellon (EACC) prezintă expoziţia de desene a lui Dan Perjovschi – „Time Specific" şi instalaţia de panouri şi obiecte ale Liei Perjovschi – „Knowledge Museum". Este vorba despre un proiect realizat pe pereţii EACC, constând în desene la scară mare, în care este folosită psihologia râsului în comentarea condiţiilor sociale, politice şi culturale ale oraşului Castellón şi care fac legătura între stereotipurile locale şi naţionale şi cele internaţionale. Lia Perjovschi prezintă o instalaţie de panouri şi obiecte ce „povestesc" evenimente şi idei istorice şi intelectuale. Expoziţia este acompaniată de un video documentar de 60 minute ce reuneşte cele mai importante lucrări ale celor doi artişti din perioada 1987-2007.

STATELE UNITE ALE AMERICII

DAN PERJOVSCHI – Postcards From the World
Galeria Lombard-Fried, New York
14 ianuarie – 14 februarie 2010

„Postcards from the World", a doua expoziţie personală a lui Dan Perjovschi la galeria Lombard-Fried, a adus în premieră la New York o nouă lucrare care cartografiază călătoriile artistului în întreaga lume, în dialog cu o lucrare istorică a sa, Postcards from America (1994). Proiectul este realizat cu susţinerea ICR New York.

SEDUCŢIA INTERVALULUI – Pavilionul României de la Bienala de Artă de la Veneţia 2009
Renaissance Society din Chicago
2 mai 2010 – 27 iunie 2010

ICR Bucureşti a colaborat cu ICR New York în proiectul de itinerare a Pavilionului României de la Bienala de la Veneţia 2009 la prestigioasa Renaissance Society din Chicago, care marchează una dintre cele mai importante prezenţe a artei contemporane româneşti în SUA.

DAN PERJOVSCHI – The First Drawing
Spencer Museum of Art, Kansas University drawing installation, marker on the walls of museum main lobby
16 septembrie 2010 – 6 februarie 2011

Romanian born and based international artist Dan Perjovschi comes to the University of Kansas as the fall Spencer Museum of Art International Artist-in-Resident. By bringing artists from around the world to KU, this major international artist-in-residence program expands the Spencer Museum of Art's international partnerships, stimulates innovative ways of thinking and creating, and offers new frameworks for interaction among artists, students, faculty and members of the community. Since the opening of Romania to foreign travel, Dan Perjovschi has adopted a nomadic life and he describes his studio as his notebook. For him, travel is a "research mission" that involves constant reflection; sharing what he learns also forms part of his mission. During his residency he will share his art and his reflections with KU and the community through talks and the creation of an installation in the Spencer Museum's Central Court.

AFTER THE FALL
Hudson Valley Center for Contemporary Arts, Peekskill, NY
curatori Marc şi Livia Straus
19 septembrie 2010 – 26 iulie 2011
Participanţi români: Marius Bercea, Adrian Ghenie, Ion Grigorescu, Ciprian Mureşan, Şerban Savu, Leonardo Silaghi, Geta Brătescu.

Iniţiată de Hudson Valley Center for Contemporary Arts (HVCCA), cu sprijinul ICR New York, expoziţia de artă contemporană „After the Fall" reuneşte 18 artişti din 6 ţări central şi est-europene (România, Cehia, Croaţia, Letonia, Slovenia şi Ungaria) – „nucleul greu" al selecţiei făcute de cei doi curatori fiind reprezentat de artiştii români. Expoziţia îşi propune contextualizarea şi explicitarea succesului internaţional remarcabil de care s-au bucurat în ultimii ani artiştii vizuali din această regiune. Curatorul Marc Straus, referindu-se la artiştii care locuiesc şi creează în Cluj-Napoca şi Bucureşti, notează în catalogul expoziţiei: „Această generaţie respectă în mod deosebit Statele Unite şi New York-ul pentru dinamismul lor, însă nu se lasă sedusă de acesta. Nu îşi doresc să fie americani sau artişti americani. Îşi doresc să trăiască exact acolo unde trăiesc şi speră ca, prin această alegere, să devină artişti mai buni." Expoziţia, deschisă publicului în perioada septembrie 2010 – iulie 2011, va fi însoţită pe întreaga sa durată de o serie de mese rotunde şi discuţii cu participarea artiştilor, evenimente ce vor fi găzduite de HVCCA, ICR New York, precum şi alte locaţii din statul New York.
Ca urmare a primei sale prezenţe în spaţiul nord-american în august 2009 la galeria Ludlow 38 din New York, o altă iniţiativă sprijinită de ICR New York, tinerilor artişti li se adaugă o prezenţă excepţională – Ion Grigorescu (63 ani), unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi al artelor vizuale contemporane româneşti din anii '70-'80 şi a cărui contribuţie la scena alternativă din România este admirată şi respectată de către mai tânăra generaţie. HVCCA şi-a propus, de altfel, ca focus în perioada 2010-2011, arta vizuală contemporană din România, organizând în paralel două expoziţii personale şi marcând prima prezenţă americană a doi artişti români: tânărul artist Leonardo Silaghi (23 ani, absolvent al Universităţii de Arte Vizuale, Cluj-Napoca), în perioada iulie-septembrie 2010, şi Geta Brătescu (83 ani), numită de curatori „Louise Bourgeois a Europei de Est", în primăvara anului 2011.
Catalogul expoziţiei „After the Fall", conţinând eseuri critice semnate de Marc Straus şi Mihnea Mircan, este publicat cu sprijinul ICR New York.

SUEDIA

FROM ONE THING TO THE OTHER
Institutul Cultural Român din Stockholm
9 noiembrie 2009 – 19 februarie 2010
Participanţi: Marie-Louise Ekman (Stockholm), Harun Farocki/Andrei Ujică (Berlin), Anja Kirschner (Berlin/Londra), David Maljkovic (Rijeka/Berlin), Ciprian Mureşan (Cluj), Dan Perjovschi (Bucureşti), Viktor Rosdahl (Malmö), Stealth (Belgrad/Rotterdam), Judi Werthein (Buenos Aires/New York), Âbäke (Londra).
Curator: Maria Lind

Această expoziţie are ca punct de pornire schimbările structurilor sociale. Cum se produc schimbările, dar şi ce efecte pot avea acestea, la scară mare sau mică, la nivel de individ sau de societate. Institutul Cultural Român de la Stockholm prezintă lucrări video, desene, instalaţii şi picturi realizate de artişti ale căror lucrări abordează schimbările sociale din diverse perspective. Lucrările prezente în expoziţie ridică de asemenea întrebarea dacă arta joacă vreun rol în producerea acestor schimbări. Dan Perjovschi a prezentat câte un nou desen în fiecare zi de luni, timp de şapte săptămâni, pe paginile web ale mai multor instituţii suedeze: Rumänska kulturinstitutet, Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, Marabouparken, Bildmuseet, Gävle Konstcentrum, Malmö Konstmuseum, Signal, Norrköpings Konstmuseum.

THERE IS NO ALTERNATIVE
Institutul Cultural Român din Stockholm; Konsthall C, Stockholm
10 martie – 16 mai 2010
Petra Bauer, Pablo Bronstein, Melanie Gilligan, Anja Kirschner & David Panos, Ciprian Mureşan, Olivia Plender, Katya Sander, Michael Stevenson, Mona Vatamanu & Florin Tudor, Unnar Örn
Curator: Olivia Plender în colaborare cu Kim Einarsson

Expoziţia reprezintă etapa stockholmeză a proiectului iniţiat de artista Olivia Plender în 2008 şi realizat în colaborare cu Kim Einarsson, curator suedez. Expoziţia are ca punct de pornire legendara afirmaţie „There is no alternative" a fostului premier britanic Margaret Thatcher. Folosind mijloace de exprimare artistică variate, de la performance şi film la text şi desene, artiştii din expoziţie problematizează felul în care

fenomenele sociale și economice caracteristice ultimelor decenii generează imagini și concepte ce influențează la rândul lor modul în care percepem realitatea înconjurătoare. Prima versiune a proiectului THERE IS NO ALTERNATIVE a fost prezentată la galeria The Drawing Room din Londra în octombrie 2008 și a avut vernisajul la o zi după ce a fost anunțată criza financiară. Proiectul se modifică odată cu schimbarea contextului în care este prezentat.

THE REALISM QUESTION – Epilog la Bienala București 4
Institutul Cultual Român din Stockholm
3 iunie-24 septembrie 2010
Artiști: Kalle Brolin (Göteborg), Magnus Bärtås (Stockholm), Ion Grigorescu (București), Joana Hajdithomas & Khalil Joreige (Beirut), Groupes Medvedkine (Besan˜on/Sochaux), Paul Neagu (București/Londra), Lina Selander (Stockholm), Mona Vatamanu & Florin Tudor (București).
Curator: Felix Vogel (Berlin)

"The Realism Question" pornește de la ipoteza că la sfârșitului anilor '60 și în anii '70 a apărut în Europa un nou tip de realism, de ambele părți ale Cortinei de Fier. În Marea Britanie și în Franța, de exemplu, grupuri de film independente, precum The Medvedkin Groups, realizau filme în care membrilor clasei muncitoare li se oferea într-o oarecare măsură puterea de a se autoreprezenta. Ca o reacție împotriva sistemelor de reprezentare ale vremii, aceștia și-au asumat provocarea de a combina estetica și politica pentru a crea filme inovatoare. Cam în aceeași perioadă, în România socialistă, artiști precum Paul Neagu și Ion Grigorescu încercau să se distanțeze de practica artistică dominantă cunoscută drept realismul socialist. Atât prin acțiunile lor, cât și prin poziționarea lor în afara sistemului de reprezentare obligatoriu în acea perioadă, Paul Neagu și Ion Grigorescu reușeau să aducă la lumină aspecte invizibile în sistemul de reprezentare agreat de sistem. Aceste practici artistice nu numai că au creat o breșă în sistem și au dat naștere unei anumite forme de protest, dar au și instituit totodată un nou mod de abordare a realității, oferind alternativa unei alte lumi posibile. "The Realism Question" urmărește aceste tendințe până în prezent, cercetând în ce măsură se regăsesc astăzi în lucrările unor artiști precum Kalle Brolin, Magnus Bärtås, Joana Hajdithomas & Khalil Joreige, Lina Selander și Mona Vatamanu & Florin Tudor. Prezentând într-un mod experimental lucrări realizate într-o gamă largă de tehnici, în contexte și perioade diferite, The Realism Question examinează ideile și practicile proprii noțiunii de realism. Expoziția dă naștere unor discuții pornind de la întrebarea centrală: Care este miza realismului în zilelele noastre? Expoziția de la sediul ICR Stockholm a fost dezvoltată ca un epilog la Bienala București 4 (BB4).

IMAGE AT WORK
Institutul Cultural Român & Index
Institutul Cultural Român de la Stockholm
26 octombrie 2010 – 18 februarie 2011
Spațiul Index: 26 octombrie 2010 – 19 decembrie 2010
Artiștii participanți: Matei Bejenaru, Geta Brătescu, Claire Fontaine (Franța), Kajsa Dahlberg (Suedia), Saskia Holmkvist (Suedia), Ken Jacobs (SUA), Björn Lövin (Suedia), Maria Ruido (Spania), Jiri Skala (Cehia), Tamas St.Auby (Ungaria), Rasa Todosijevic (Serbia) și Claudia Ulisses (Portugalia)
Curator: Helena Holmberg

„Image at Work" este o expoziție despre muncă, având la bază percepția muncii ca activitate esențială a omului și ca punct de pornire pentru modul în care acesta își organizează existența. Lucrările incluse în expoziție analizează modificările în structura și condițiile de muncă actuale, activitățile de natură creativă și felul în care munca poate fi reprezentată în imagini. Expoziția vorbește totodată despre modul în care imaginea lucrează asupra privitorului, prin acele procese generatoare de semnificații ce creează context și potențial critic într-o lucrare de artă. Munca este o noțiune care, asemenea altor noțiuni cu sensuri largi și greu de definit, oferă multiple posibilități de interpretare în funcție de încărcătura ideologică a contextului în care o analizăm. Astfel, munca poate fi în egală măsură depreciată și supraevaluată. În funcție de context, munca este sinonimă cu munca remunerată, opresiunea, sclavia și monotonia vieții cotidiene, precum și cu identitatea, cariera, împlinirea, încununarea unei vieți. Percepția asupra muncii și asupra condițiilor în care aceasta se exercită influențează relațiile interpersonale, structurile economice și politice, planificarea urbană, politica egalității între sexe și strategia culturală. Posibilitățile de interpretare a conceptului de muncă sunt nenumărate. Expoziția nu își propune să abordeze toate aceste aspecte, ci alege în acest context o perspectivă diferită – perceperea muncii ca pe o activitate care structurează universul fiecăruia, trasează granițe și definește individul, societatea, spațiul, orașul. Proiectul cuprinde, pe lângă expoziția de la ICR Stockholm și Index, și un program de seminarii găzduit de asociația IASPIS, curatoriat de Michele Masucci, Cecilia Widenheim și Jonatan Habib Engqvist. O altă parte integrantă a proiectului constă într-un program de filme ce rulează la Moderna Museet (Muzeul de Artă Contemporană). Selecția filmelor a fost realizată de Adina Brădeanu, Trond Lundemo, Patrick Vonderau și Helena Holmberg.

TURCIA

Artista Cristina David a participat la SEAS X-pedition Turcia 2010
16 septembrie – 26 septembrie 2010

Expediția, organizată în cadrul programului SEAS Black/North Seas al organizației Intercult din Suedia, a constat în trei etape desfășurate la Istanbul – workshop de pregătire, pe ruta Akçakoça-Ünye-Camlihemsin-Hopa / expediție artistică / și în final expoziție la Batumi, unde vor fi organizate evenimente diverse în cadrul proiectului, cu participarea tuturor artiștilor invitați. Născută la București în 1979, Cristina David a studiat la Universitatea Națională de Arte, București, și la Universitatea de Artă, Bergen, și lucrează cu video, fotografie și instalații. În ultimii ani a participat la rezidențe în Germania, Serbia, Portugalia și a vernisat, printre altele, expoziția Visual Playgrounds: Cristina David & Anna Nyberg la sediul ICR Stockolm în 2009. În cadrul SEAS-X a realizat un workshop cu copii și instalații, în care a produs filme și fotografii portretizând copii în scene imaginare, prezentându-le astfel magia computerului și a camerei digitale. De asemenea, în ultima etapă a proiectului, la Batumi, ea a coordonat un workshop împreună cu artista Anne Lise Stenseth. Participarea Cristinei David la SEAS-X a fost asigurată de către ICR Dimitrie Cantemir – Istanbul.

UNGARIA

OVER THE COUNTER. The Phenomena of Post-socialist Economy in Contemporary Art
Mucsarnok Kunsthalle Budapest
18 iunie – 19 septembrie 2010
Curators: Eszter Lázár and Zsolt Petrányi
Matei Bejenaru, Bukta Imre, Mircea Cantor, Olga Chernysheva, Anetta Mona Chisa, & Lucia Tkácová, Erhardt Miklós, Andreas Fogarasi, Kristina Inciuraité, Interorient, Keserue Zsolt, Margareta Kern, Johanna Kandl, Yuri Leiderman, Kristina Leko, Anna Molska, Deimantas Narkevicius, Nemes Csaba, Lucia Nimcova, Uriel Orlow, Dan Perjovschi, REINIGUNGSGESELLSCHAFT, R.E.P., Katerina Sedá, Société Réaliste, Mladen Stilinovic, Lukasz Skapski, Kamen Stojanov, Mona Vatamanu & Florin Tudor, Clemens von Wedemeyer.

Expoziția este inspirată de către iluziile economice, utopiile, soluțiile sau frustrările recente ale cetățenilor Europei Centrale devenite vizibile odată cu criza ce a început în 2008, ca o critică a procesului de adoptare a ordinii capitaliste. Expoziția însumează artiști, fenomene, probleme din întreaga regiune, din Cehia în Armenia, din Lituania în Slovenia, un teritoriu ce nu e privit ca un avanpost al Uniunii Europene ci ca un teritoriu în care viața cotidiană sau prosperitatea nu urmează modelele vestice ci par a fi predestinate să își urmeze propriul model.

Mona Vatamanu & Florin Tudor Land Distribution / Plus Valoarea
Mucsarnok Kunsthalle, Budapest

Land Distribution Installation: „In the beginning of the nineties we witnessed how after the failure of the idea of common property in the socialist East the cooperatives land was given back to the original owners. It was done in the name of restoring the legal rights of the owners from whom in the 50s the reform confiscated the land. Back then, the reformists of those times were also trying to do a redistribution of the land and give a chance to the poor people by transforming a whole society and forcing them to learn about sharing things in common. Now here, in the postsocialist East, in the recent years we witness again a processus of redistribution in which this time the banks and other private corporations are speculating and taking the land by using loans and credits from a lot of people. Land and land distribution means currency, reform or poverty, depending on geographical, historical or socio-political conditions. Nowadays in Venezuela the land is redistributed to poorer people in order to give them a chance to start their own small self sufficient farms. They use analog VHS tape to fence the land and to create smaller random units meant to host families. They make use of a product of our consumerist society in an archaic way in order to produce a new situation, they are struggling for their future.
Surplus Value / Plus valoarea, film super 8, 4'30", 2009: "... the work that holds the most direct claim to indicate the artists' position in regards to today's main concerns is Plus valoarea (Surplus Value) (2009), their latest film, also realized on the occasion of the BAK exhibition. It underlines the inherent contradictions of the system of accumulation and loss and the Marxist belief in the primacy of the economic as the drive behind history. In pre-1989 Romania, students were required to take manual labor classes, involving mainly knitting for girls and wood and metal carving for boys. But at the end of the year, students were required to buy back their own manufactured objects, the price rising proportionately with the complexity of the carving or piece of knitwork. In „Plus valoarea", the artists reproduce one of the first lessons in these classes, the manual whittling down of a small piece of metal into nothing. However, the retrieval of the memory of this pedagogical task goes beyond the absurdity of the economic measures of state-run socialist economies or the waste and losses of the expanding neoliberal capitalist ones. It asks some fundamental questions regarding labor, profit, and materiality and gets down to the bottom line - universally shared throughout systems or historical moments – a certain history of struggle." – excerpt from The History of Us All by Cosmin Costinaș, Mona Vatamanu and Florin Tudor, monographic publication published by BAK and Post Editions, 2009.

CĂRŢI DE ARTĂ

Selecţie din apariţiile anului 2010

Cornel Ailincăi, Introducere în gramatica limbajului vizual, editura Polirom, Iaşi, 2010

„Meritul «Introducerii» lui Cornel Ailincăi stă, sunt pornit a crede, nu atât în expunerea clară, caldă, sistematică, mereu vie, mereu participatorie, din belşug exemplificată şi documentată a teoriei că arta este un limbaj ca toate celelalte, făcut din semne cu încărcătură culturală (de neînţeles pentru acela care nu a învăţat să o citească) şi nici în judicioasa prezentare a tuturor sorginţilor, conceptelor şi tendinţelor artei noi, cât mai ales în a fi vestit cu fermitate că formele sunt, oricare dintre ele şi statornic, iar cele artistice în chip fulgurant, formă şi antiformă, formă şi metaformă, răsad de arhetip spiritual, transpunere calitativă şi subiectivă a concretului şi ambianţei." (N. Steinhardt)

Gheorghe I. Anghel, album, ediţie română-franceză-engleză, editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2010

„(…) pe suprafaţa uneia şi aceleiaşi imagini, ori poate în adâncul ei, stau faţă în faţă cele două ipostaze – deja de multă vreme canonizate – ale oricărui act cultural, şi, prin extensie, ale oricărui act creator: apolinicul şi dionisiacul. Cel dintâi a îmbrăcat – în pictura lui Gheorghe I. Anghel – hainele tematice ale clasicismului elin, în vreme ce al doilea – aidoma unui duh neliniştit şi rătăcitor (…) pare a fi împrumutat vremelnic chiar persoana artistului, trupul şi poate chiar fiinţa sa. Nu rareori o asemenea interpretare e determinată de împrejurarea că viaţa se amestecă în operă şi viceversa. " (Christian R. Velescu)

Coriolan Babeţi, Atelierul de Arte Timişoara – Timişorenii, central-europenii de pe coasta de Vest a României, Fundaţia Triade, editura Brumar, Timişoara, 2010

Atelierul de Arte Timişoara este genericul unei trilogii ce-l are ca autor pe istoricul şi criticul de artă Coriolan Babeţi; o istorie trăită a artelor, la persoana I, în relaţia criticului cu comunitatea artistică. Primul volum, subintitulat „Timişorenii, central-europenii de pe Coasta de Vest a României", restituie, prin cronicii şi eseuri critice, intervalul unei lungi convieţuiri a autorului cu mişcarea artistică de pe Bega între anii 1969-1989. Al doilea volum, în pregătire de tipar, este rezervat oaspeţilor acestui mare Atelier, artiştilor care au făcut onoare oraşului bănăţean şi au ridicat „punţile de aer dintre capitalele artelor Bucureşti şi Timişoara". Al treilea volum va fi dedicat „ieşirii în larg", ieşirii artei româneşti în largul lumii, ca şi întâlnirilor criticului cu opera unor artişti de marcă – Pollock, Rothko, Beuys sau Christo.

Tudor Banuş, Parc(o)urs, album, ediţie română-franceză-engleză, editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2010

„În carte veţi vedea din cine şi din ce se compune lumea mea. Imaginile ignoră trecerea timpului. Descui teme contemporane cu chei de demult, unele ruginite, care au făcut cândva epocă. În spatele uşii deschise, la temelia subconştientului, palpită memoria folclorului românesc, cu acea bogăţie de arhetipuri care-mi conferă o distanţă profitabilă faţă de răvăşita lume în care creez astăzi." (Tudor Banuş)

„Tudor Banuş are două calităţi care sunt rar reunite în aceeaşi persoană: talentul şi intelectul. E capabil să satisfacă în acelaşi timp şi exigenţa estetică şi pe cea intelectuală. E un foarte important artist contemporan." (The New York Times)

Alexandru Ciubotariu şi Dodo Niţă, Istoria Benzii Desenate Româneşti 1891-2010, editura Vellant, Bucureşti, 2010

Rezultatul colaborării dintre Dodo Niţă şi Alexandru Ciubotariu inventariază, comentează şi ilustrează peste 100 de ani de bandă desenată în România (1891-2010). Cu cele 3 capitole ale sale – „Vârsta de Aur (1891-1947)", „Socialism şi BD (1948-1989)" şi „Banda Desenată Contemporană (1990-2010)", cartea însumează 270 de pagini şi mai cuprinde anexe, citate, index de autori, rezumate în franceză şi engleză. Prefaţa este semnată de Adrian Cioroianu.

Maria-Magdalena Crişan, Exerciţiul privirii, editura Printco, Iaşi, 2010

„Exerciţiul privirii, îşi depăşeşte pe departe condiţia de a rămâne o simplă colaţionare de texte de cronică plastică, deşi înfăţişarea sa de «jurnal de cronicar» pare a-l recomanda astfel. Majoritatea scrierilor conţinute sunt articole apărute în Observator Cultural, revistă la care Maria-Magdalena Crişan, (n. Sălişte, Sibiu, 18 februarie 1946 – 31 mai 2010) a colaborat între anii 2005-2009. Valoarea acestor texte, splendid reunite ca «document de interval» pentru lumea artelor vizuale contemporane româneşti (şi nu numai), este secondată îndeaproape de proprietatea lor de a reflecta pregnant personalitatea din spatele scriiturii, modul propriu de articulare a rostirii, scala axiologică asumată şi, nu în ultimul rând, dimensiunea etică pe care aceasta o promovează în permanenţă." (Livius George Ilea)

Sorin Dumitrescu, Noi şi icoana, editura Anastasia, Bucureşti, 2010

Vasile Florea, Theodor Aman, reeditare, Monitorul Oficial, Bucureşti, 2010

Sorana Georgescu-Gorjan, Aşa grăita Brâncuşi, ediţie critică a aforismelor lui Brâncuşi, editura Kriterion, Bucureşti, 2010

Vasile Gorduz, album, Centrul cultural Palatele Brâncoveneşti şi fundaţia Anastasia, Bucureşti

Grafică fără computer. 40 de ani de mărunte împliniri, Atelierul de grafică, Bucureşti, 2010

„Albumul doreşte să recupereze calităţile grafice ale tipăriturilor din perioada 1945–1989, care, deşi realizate prin mijloace limitate şi sub aparatul de propagandă al comunismului, aveau mai multă ingeniozitate decât majoritatea materialelor create astăzi. În carte se regăsesc rezolvări din afişe, coperţi, etichete, timbre sau materiale publicitare, mai mult sau mai puţin reuşite, dar care, la vremea lor, şi-au îndeplinit bine rolul. Aceste materiale, cu parfumul vremurilor trecute, trebuie arhivate şi apreciate deoarece fac parte din istoria noastră vizuală şi reprezintă un reper important pentru evoluţia noastră din punct de vedere grafic. De asemenea, pot fi interesante şi din punct de vedere sociologic şi istoric.

Spaţiul unei cărţi fiind limitat, platforma www.graphic-front.ro, completează proiectul, oferind un mediu de exprimare şi de informare mult mai generos. De asemenea, aduce exemple vizuale suplimentare faţă de cele prezentate în carte. "

La ruinurile unui muzeu. Moştenirea Kalinderu – Catalog de sculpturi
Texte de prof.univ.dr. Ruxandra Demetrescu, conf.univ.dr. Ioana Beldiman, Graţiela Grigoriu. Editura Universităţii Naţionale de Artă Bucureşti

Catalogul este finanţat din proiectul CNCSIS – Muzee bucureştene dispărute. Concepţie muzeologică şi modele europene de început de secol XX. Cazul muzeului Kalinderu.

Publicaţia este realizată în condiţii grafice deosebite. Design: Prof.univ.dr. Cătălin Bălescu.

Erwin Kessler (coordonator) – The Self-punishing One. Ştefan Bertalan, Florin Mitroi, Ion Grigorescu. Arts and Romania during the 1980s and 1990s, editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2010

Texte inedite de Ştefan Bertalan, Florin Mitroi şi Ion Grigorescu, cu o cronologie de Carola Chişiu. Traducere în limba engleză: Mirela Bowen-Hunt. Fotografii: Viorel Grigore, Sebastian Bertalan, Ion Grigorescu

În volum sunt cuprinse numeroase texte inedite scrise de artiştii Ştefan Bertalan, Florin Mitroi şi Ion Grigorescu, fragmente de jurnal, facsimile, dar şi o amplă cronologie ilustrată a principalelor evenimente culturale, economice, sociale şi politice din perioada 1980-1990, realizată de Carola Chişiu. Volumul reprezintă cea mai consistentă încercare de restituire a sensurilor unei perioade nevralgice din istoria noastră recentă – sfârşitului comunismul, începutului consumismului.

Aurelia Mocanu, Criza clastică, carte în format electronic, editura Printech, Bucureşti, 2010

„Aurelia Mocanu se dintinge, în lucrarea de faţă, prin atacul curajos asupra unei teme practic inepuizabile: problematica fragmentarului în arta contemporană. A sintetizat ferm, a recurs la travelling şi raccourci, a dozat inteligent expunerea teoretică şi inventarul analitic de imagini. Autoarea completează efortul studios şi experienţa criticii de artă cu datele unei personalităţi puternice, intense, capabile să tempereze scrupulul excesiv prin umor, şi spontaneitatea comentariului prin exigenţă." (Andrei Pleşu)

Teodor Moraru, album, ediţie română-engleză, editura Institutului Cultural Român, Bucureşti

Pendulând între modernism şi postmodernism, artistul exprimă o vitalitate neoexpresionistă în compoziţiile sale, „ce se definesc prin bogăţia evenimentelor optice şi, în acelaşi timp, prin monumentalitate." (Adrian Guţă). Pentru cariera sa artistică prodigioasă de peste treizeci de ani, cu numeroase expoziţii în ţară şi în străinătate (Franţa, Marea Britanie, Germania etc.), Teodor Moraru a fost răsplătit cu mai multe premii: Premiul „Ion Andreescu" al Academiei Române, Marele Premiu al UAPR, Meritul Cultural în grad de Mare Ofiţer), confirmând încă o dată faptul că artistul se situează în chiar miezul artei contemporane româneşti.

Horea Paştina, Ascult şi privesc. Atelierul ca experienţă didactică, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia

Doina Păuleanu, Singularitate şi reconstrucţie imaginară. Pictori români în Bretania. 1876 - 1940, Constanţa, 2010

Carmen Popescu (ed.), (Dis)Continuities. Fragments of the Romanian Modernity in the First Half of the 20th Century, Simetria, Bucharest, 2010 (versiune românească şi engleză)

Tom Sandqvist, Dada Est. Românii de la Cabaret Voltaire, traducere din limba engleză de Cristina Deutsch, editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2010

În *Dada Est*, Tom Sandqvist arată că mişcarea dadaistă nu a apărut gata formată, într-un salon literar din Zürich, ci s-a dezvoltat dintr-o tradiţie artistică deja vibrantă în Europa de Est, în special în România, care a fost transpusă în Elveţia când un grup de modernişti români s-a stabilit la Zürich. Autorul identifică transformările artistice şi personale care au avut loc în „Micul Paris al Balcanilor" înainte de a se manifesta în altă parte, găsind surse la fel de variate, ca simbolismul, futurismul şi folclorul. El arată că există o legătură între moderniştii români şi tradiţia idiş est-europeană; Tzara, fraţii Iancu şi Segal – toţi au crescut în cultura şi tradiţiile evreieşti. Tom Sandqvist este doctor docent şi profesor de istoria şi teoria artei la Facultatea de Arte Plastice, Decorative şi Design din Stockholm, Suedia şi la Universitatea Lapland din Rovaniemi, Finlanda.

Matei Stîrcea-Crăciun, Brâncuşi: limbajele materiei, editura Anima, 2010